

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de
Isabel Coixet : género, autoría y géneros cinematográficos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Beatriz Herrero Jiménez

Director

Francisco A. Zurian Hernández

Madrid, 2014



Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

TESIS DOCTORAL

La construcción de las identidades femeninas
en el Woman's Film de Isabel Coixet:
género, autoría y géneros cinematográficos

Beatriz Herrero Jiménez

Dirigida por
Dr. Francisco A. Zurian Hernández

TESIS DOCTORAL. La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos.

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II.
Facultad de Ciencias de la Información.

Universidad Complutense de Madrid.

Programa de Doctorado en Técnicas y Procesos en la Creación de Imágenes: Aplicaciones Sociales y Estéticas.

Memoria para optar al grado de Doctor (con mención europea) presentada por: BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ.

Director: DR. FRANCISCO A. ZURIAN HERNÁNDEZ.

Madrid, 2013.

*Para quien supo atravesarme cuando más lo
necesitaba con palabras de consuelo.
Para quien nunca me pidió nada a cambio más que
la música que no me dio tiempo a darle.
Para un maestro, para un amigo.*

Para Agustín Montero. In memoriam.

ÍNDICE

ABSTRACT	1
RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.1. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN	27
1.1.1. Isabel Coixet: un caso transfronterizo	27
1.1.2. El <i>Woman's Film</i> de Isabel Coixet	40
1.1.3. Delimitación del objeto de estudio	49
1.2. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS VISUAL	57
1.2.1. Metodología de las Teorías Fílmicas Feministas	57
1.2.2. Las Teorías Fílmicas Feministas y los Estudios Culturales	68
1.2.3. La investigación de los géneros cinematográficos	71
1.2.4. Esbozo metodológico a partir de las Teorías Fílmicas Feministas y de los géneros cinematográficos	73
1.3. MARCO TEÓRICO	77
1.3.1. Las Teorías Fílmicas Feministas	77
1.3.1.1. La diferencia sexual como oposición construida	82
1.3.1.2. De la oposición a la contradicción	88
1.3.2. El <i>Woman's Film</i> como género cinematográfico	96

1.4. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	113
1.4.1. Hipótesis de la investigación	113
1.4.2. Objetivos de la investigación.....	117

1.5. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA.....	121
---	------------

CAPÍTULO 2. ESTADO DE SITUACIÓN: LA INVESTIGACIÓN SOBRE GÉNERO, AUDIOVISUAL E ISABEL COIXET133

2.1. LAS TEORÍAS FÍLMICAS FEMINISTAS: HACIA UNA TEORÍA GENERAL DE LA SOCIEDAD	135
--	------------

2.2. PERSPECTIVA CRÍTICA DE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN ESPAÑA	153
---	------------

2.3. LA INVESTIGACIÓN SOBRE ISABEL COIXET	171
--	------------

CAPÍTULO 3. ISABEL COIXET Y EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. CONTEXTO Y EVOLUCIÓN.....187

3.1. LOS INICIOS DE LA DIRECTORA EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL	189
---	------------

3.2. LA DÉCADA DE 1990.....	197
3.2.1. La generación de los 90.....	201
3.2.2. El ‘boom’ de las mujeres directoras españolas.....	206

3.3. EL SIGLO XXI. CONSOLIDACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN	219
3.3.1. Isabel Coixet y el documental.....	228
3.3.2. La estrategia transnacional	233
3.3.3. La noción de autoría en Isabel Coixet.....	252

CAPÍTULO 4. LA VOZ COMO DISCURSO265

4.1. EL SILENCIO SIGNIFICANTE271

4.1.1. El silencio como la marca del trauma 273

4.1.2. La resistencia al discurso del otro 278

4.1.2.1. El silencio como resistencia: películas del discurso
médico..... 280

4.1.2.2. La investigación de la feminidad en el noir 294

4.1.3. El sacrificio como mascarada 301

4.2. LA VOZ EN OFF DEL NARRADOR..... 309

4.2.1. La voz en *off* femenina como posibilidad de
supervivencia 312

4.2.2. La desarticulación de la autoridad de la voz en *off*
masculina..... 323

4.3. LA NARRACIÓN COMO AUTOCONSTRUCCIÓN: EL RELATO DENTRO DEL RELATO..... 335

4.3.1. Dar cuenta de sí mismo: escenas de interpelación..... 337

4.3.1.1. *La vida secreta de las palabras* como
deconstrucción de la ‘terapia del habla’ 341

4.3.1.2. Las cartas como elemento melodramático de
reproducción cultural 348

4.3.1.3. El bautismo como escena performativa..... 358

4.3.2. El duelo como figuración de la pérdida 364

CAPÍTULO 5. EL CUERPO COMO ENUNCIADO371

5.1. CUERPO Y SEXUALIDAD FEMENINA377

5.1.1. Heterosexualidad y deseo 381

5.1.1.1. El subgénero de las historias de amor 384

5.1.1.2. Sexualidad en los filmes del discurso médico 413

5.1.1.3. La sexualidad negra de la *femme fatale*..... 427

5.1.1.4. La inconclusividad de la heterosexualidad: finales abiertos.....	448
5.1.2. Maternidad	465
5.1.2.1. La <i>mise en abyme</i> de la representación maternal.....	476
5.1.2.2. La maternidad como posición parcial de la identidad femenina.....	493
5.1.3. Desobjetivización del cuerpo femenino	504
5.2. CUERPOS TRAUMATIZADOS, CUERPOS QUE IMPORTAN	519
5.2.1. El cuerpo como texto sintomático. La histeria	523
5.2.2. El cuerpo como explotación extrema de la vulnerabilidad. La abyección	530
5.2.3. La experiencia del daño autoinfligido. El masoquismo.....	540
5.3. EL RETORNO A LA CORPORALIDAD Y LOS SENTIDOS	549
 CONCLUSIONS: WOMAN'S FILM, AUTEURISM AND FEMINISM	 569
 BIBLIOGRAFÍA	 587
 ANEXO. CONCLUSIONES: WOMAN'S FILM, AUTORÍA Y FEMINISMO	 611

ABSTRACT

In this thesis we analyse the construction of female identities in Isabel Coixet's Woman's Film (as a genre). In order to do this, we have selected those of Coixet's movies we identify as Woman's Film in light of their subscription to the narrative scenarios, codes and conventions of the genre. These are: *Things I Never Told You* (1996), *My Life Without Me* (2003), *The Secret Life of Words* (2005) and *Maps of Sounds of Tokyo* (2009). These four films centre on a female protagonist, and we thus posit their central concern as female subjectivity, agency and desire, —the ultimate characteristics of the genre.

Our methodology comprises primarily the critical reading of audiovisual 'texts' through a carefully selected and relevant body of Feminist Film Theories, precisely because Woman's Film and female identity has been the main subject of these theories, born in the decade of 1970's. We assert that this use of Feminist Film Theories is innovative in the Spanish context as it has hitherto been deployed very little in this particular national arena. Thus, this thesis is based on this methodological procedure, which has to be considered at the same theoretical —due to the fact that it builds a Theory of Culture— and transdisciplinary —because semiotics, psychoanalysis and even hermeneutics appear to be ways of approaching to audiovisual texts.

Our principal hypothesis proposes that “Isabel Coixet’s films evince a deconstruction or subversion of the codes and conventions of Woman’s Film —understood as a genre— which results in the alteration of the meanings usually embodied by the woman as signifier.” Moreover, because we affirm the transformation of the meanings usually embodied by the woman as a signifier, we proposes two secondary hypothesis. The first of these secondary hypotheses asserts that “Isabel Coixet can be viewed as a cultural creator who is able to overcome the ideological demands of the conventions of Woman’s Film, paying no heed to the links between the genre and patriarchy which is portrayed within movies in the genre”. The second of these secondary affirms that “the use of the codes underpinning Woman’s Film, the poetics of the *mise en scène* and the narrative of Coixet’s movies analysed in this study articulate clearly feminist thinking. Coixet’s female subject can thus be read as the subject of feminism, and her cinema can be understood as a Women’s Cinema.”

Likewise, the objectives that have been addressed in this research inevitably appear as a result of these hypothesis. The prime aim of our first research objective is to prove that the four movies studied do indeed belong to the subgenre known as Woman’s Film. For this purpose, we have not devote a specific chapter, but, during the fourth and the fifth chapter of this thesis have been shelled the most important scenarios, conventions and codes of the classic Woman’s Film, compared systematically with those presented by Isabel Coixet in their films.

Our second research objective searches to understand Coixet’s deconstruction and subversion of the established codes of Woman’s Film, and the consequences of this endeavour and posture for the construction and representation of female identity both as individual being and social entity, in this latter case particularly in the context of her social relationships with the Other.

The third aim of this thesis try to provide an in-depth study of Coixet's filmic endeavour, a recognized but usually criticized filmmaker, whose work seems to need a rigorous theoretical study. This objective entails the fourth aim, which —by analyzing their Woman's Film— proposed to examine the links between Coixet and feminism, and the degree to which her movies evince what Feminist Film Theories call positive practices for the effective cultural construction of social diversity.

The fifth aim is to re-evaluate Woman's Film as a space within which aesthetic, narrative and ideological re-inscription could occur, thus undermining the deprecation to which the genre is often subjected. Finally, our sixth research objective aims to vindicate Feminist Film Theories as a theoretical and methodological framework for the examination of gender in film.

Once we have outlined the research objectives of this investigation, and when we have finished the analysis of the four examples of Woman's Film produced by Isabel Coixet to date, we would assert that within the selected movies her undermining of the codes and conventions of Woman's Film alters the meanings usually embodied by the woman as signifier. This shift in function not only transforms the woman as signifier into the actual 'subject of feminism', but also radically alters and re-inscribes a genre firmly founded in patriarchy, thus making it part of the feminist project that is Women's Cinema. In what follows, we present a summary of the results of our research.

The undermining produced by Isabel Coixet can be identified as the use of the most common narrative scenarios of Woman's Film to produce breakdowns in their meanings from within. Thus, as an instance, the examination, classic scenario of the medical discourse sub-genre, is deployed by Coixet with the aim of undermining the traditional link physician-authority-knowledge, an economy within which the silence of the female 'patient' becomes a gendered form of

resistance. The same applies for the body as signifier of disease, another classic convention of the medical discourse subgenre, and one that we identify as a constant of all of the examples of Coixet's Woman's Film analysed here. However, the usual meanings of the syntax of the sick body are subverted. Furthermore, in Coixet's Woman's Films, the *mise en scène* of the 'talking cure', another common feature of films of medical discourse is divested of the aggression and idea of force more usually associated with the patient's narrative in this particular subgenre.

Scenes of waiting, frequently encountered in love story, other Woman's Film's sub-genre, are deconstructed too in Coixet's Woman's Film due to the fact that this act of waiting is rendered not as a partial, feminine status, but as a universal one. Sexual difference is thus deconstructed. The letter, a common melodramatic trope signifying the impossibility of attaining the object of desire, is modernised in Coixet's Woman's Film, becoming a technological signifier—for example, the audio and video tapes recorded by the two Anns in *Things That I Never Told You* and *My Life Without Me*. Besides, its meaning is linked to the conscious cultural production of female identities and the process of coming to self knowledge and understanding in which the two Anns participate. Coixet also subverts the conventions of the love story in the closing scenes of her movies, because the open endings of the movies avoid the sensation of no progress having been made usual to such scenarios. On the other hand, in the noir love story, the meanings with which Coixet imbues the *femme fatale*'s sexuality are unrelated to the danger or threat usually associated with the female within the context of noir.

Finally, with regard to the maternal melodrama, a subgenre undergirded by the archetype of the heroic mother who sacrifices herself for the good of her wider family, Coixet appears to work within this convention to eventually show that her female main character's sacrifice is in fact a masquerade. This is not the only model of motherhood that the director subverts, however, since the

hegemony of the portrayal of both the good mother and the phallic mother archetypes are queried via the use of *mise en abyme*. Moreover, distancing the mother as signifier from self-sacrifice thus has implications not only for the concept of motherhood, it embraces the realm of the sexual, too.

Ultimately, and in conclusion, we can affirm that in her four movies Coixet uses multiple narrative scenes and sequences, codes and conventions of Woman's Film, a strategy that confirms the siting of her work within the genre and thus confirms the first of our theses. However, these same scenes, sequences, codes and conventions are not put into play according to the usual acceptations of their meaning or inherent ideology. Rather, in the majority of cases, they are deconstructed and their meanings are subverted. If in Woman's Film female identity is constructed and for viewers signified passivity, self-sacrifice and submission, Coixet's narrative and *mise en scène* function from within generic conventions but to displace and re-inscribe the genre's usual parameters and to convey meanings far removed from any notion of a female 'essence'. These new meanings do not aim to stabilise identities in order to fulfil the expectations of the patriarchal status quo. Rather, they liberate and invigorate it, showing it as a thing in the making, something that is far from universal and applicable to all members of a gender group. The differences that inevitably exist between women are thus flagged.

However, the deconstruction operated by Coixet doesn't turn out so well through all the different Woman's Films' sub-genres, due to their differential appeal to the patriarchal ideology. It works better with melodramatic conventions than noir codes. This being so, the first of our secondary hypotheses could not be fully confirmed—neither fully rejected—because we can affirm that Coixet is unable to fully avoid the ideological demands of Woman's Film when this is imbued with overtones of noir, a genre traditionally less liberalising than melodrama.

This is not the case with the second of these secondary hypothesis, because, as a result of the analysis conducted for this thesis, we can assert that Coixet calls into question the apparent naturalness and innocence of the image, also that her Woman's Film proposes the de-eroticisation and de-aestheticisation of the female body, and, in short, that Coixet's movies articulate a voice that seeks to tell its own stories, although as she herself warns, it is a voice that is on a never-ending quest (Camí-Vela: 2005: 68). This, then, is what we might term a 'voice in progress', just as her female protagonists may be posited as 'women in progress' whose inscription within social and cultural economies is thus innovative, another characteristic of Women's Cinema. Thus, in light of the foregoing, we would confirm the engagement with feminism apparent in Coixet's filmic endeavour, even though the director has never labelled herself a feminist.

RESUMEN

El objeto al que atiende la investigación principal de esta Tesis Doctoral es la construcción de las identidades femeninas que lleva a cabo la cineasta española Isabel Coixet dentro del marco del género cinematográfico denominado *Woman's Film*. Precisamente, esta investigación parte del análisis de las características de dicho género cinematográfico para descubrir cuáles de los largometrajes de la cineasta pueden adscribirse a él. Así, y habida cuenta de los rasgos definitorios del género cinematográfico —estos son: la centralidad de la subjetividad, la agencia y el deseo femenino— afirmamos que cuatro de los siete largometrajes de ficción que la directora había estrenado a fecha de cierre de esta investigación son, de hecho, *Woman's Films*. Estos son *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras* y *Mapa de los sonidos de Tokio*.

Precisamente porque el *Woman's Film* y la identidad femenina se han constituido como los núcleos del objeto de estudio de esta Tesis Doctoral, el marco teórico y metodológico que se ha puesto en marcha en esta investigación han sido las Teorías Fílmicas Feministas. Esto es debido a que éstas, desde los años setenta, se han especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración. Así, pues, esta Tesis Doctoral se sustenta en este corpus

metodológico que debe considerarse a la vez teórico —pues elabora toda una Teoría de la Cultura— y transdisciplinar, —en el que destacan la semiótica, el psicoanálisis e incluso la hermenéutica como formas de aproximación a los textos audiovisuales.

Como punto de partida de nuestra investigación hemos señalado como nuestra hipótesis principal la idea de que “Isabel Coixet opera en sus filmes una deconstrucción y/o subversión de los códigos y convenciones de género del Woman’s Film que tiene como consecuencia la transformación de los significados tradicionalmente comunicados por el significante ‘mujer’.” Ante nuestra postulación de la transformación de los significados del significante ‘mujer’, formulamos dos hipótesis secundaria. La primera hipótesis secundaria afirma que “Isabel Coixet se erige como una autora capaz de sobreponerse a las exigencias ideológicas de las convenciones del Woman’s Film sin importar los vínculos diferencialmente arraigados que mantienen con el patriarcado los diferentes géneros que lo configuran.” La segunda hipótesis secundaria reza que “la utilización de los códigos del Woman’s Film, la poética de la puesta en escena y la narrativa de los filmes estudiados de Isabel Coixet mantienen un profundo vínculo con los postulados del feminismo en el cine en general y con el concepto de Women’s Cinema en particular. Así, el sujeto mujer de Coixet podría alinearse con el ‘sujeto del feminismo’.”

De dichas hipótesis, inevitablemente, derivan los objetivos que se han tratado de satisfacer en esta investigación. El primero de ellos buscaba constatar la adscripción al Woman’s Film como género cinematográfico de las cuatro películas que forman el objeto de estudio de esta investigación. Para ello no se ha dedicado un capítulo en exclusiva sino que, a lo largo del cuarto y del quinto capítulo de la Tesis Doctoral se han desgranado los escenarios, convenciones y códigos del Woman’s Film clásico, comparándolos sistemáticamente con los que presenta Isabel Coixet en sus largometrajes.

El segundo de los objetivos de la investigación tenía como meta conocer la deconstrucción y la subversión que se lleva a cabo de los códigos del Woman's Film de Isabel Coixet y cómo afecta a la construcción y representación de la identidad femenina tanto en su individualidad como en sus relaciones con el otro.

El tercero de los objetivos que nos propusimos buscaba profundizar en el corpus fílmico de Isabel Coixet, una cineasta reconocida aunque habitualmente criticada, de quien parecía faltar aún un estudio riguroso y en profundidad. Este objetivo llevaba al siguiente, el cuarto, que trataba de, mediante el análisis de sus Woman's Films, conocer si existen vínculos entre Isabel Coixet y el feminismo —a pesar de que ella misma nunca se haya etiquetado como tal—, y en qué medida sus películas transmiten lo que se propugna desde las Teorías Fílmicas Feministas.

Por último el quinto y el sexto objetivo de estas Tesis Doctoral buscaban legitimar y revalorizar por un lado el género del Woman's Film y, por otro, las Teorías Fílmicas Feministas como marco de estudio riguroso, serio y útil.

Esbozados los objetivos de esta investigación, y una vez finalizado el estudio sobre el Woman's Film de Isabel Coixet y a la luz de los resultados obtenidos mediante el análisis de los cuatro largometrajes que, a fecha de cierre de esta investigación, están dentro de dicha etiqueta genérica, podemos afirmar que las subversiones que la cineasta opera sobre los códigos y convenciones de Woman's Film transforman los significados que el significante mujer habitualmente comunica, lo cual no sólo convierte a dicho significante en el denominado 'sujeto del feminismo' sino que además transfigura un género anclado en la ideología patriarcal en otro que forma parte del proyecto feminista: el Women's Cinema.

Las subversiones de Isabel Coixet pueden encontrarse en el uso de los escenarios narrativos más habituales del Woman's Film para

producir convulsiones en sus significados desde dentro. Así, por ejemplo, en el examen, escenario clásico de las películas del discurso médico, subgénero del Woman's Film, la cineasta desbarata el vínculo médico-autoridad-conocimiento, para lo cual utiliza el recurso del silencio como resistencia. Lo mismo sucede con el cuerpo como significante de la enfermedad, otra de las convenciones clásicas del subgénero del discurso médico, que aparece en cada uno de los cuatro Woman's Film de Coixet; sin embargo la sintaxis que pone en juego al cuerpo enfermo lo dota de cualidades subversivas. Asimismo, la puesta en escena de la terapia del habla, de nuevo uno de los escenarios típicos de las películas del discurso médico, se desvincula de las connotaciones de agresividad y de forzamiento del relato del otro frecuentes del subgénero.

Los escenarios de espera, frecuentes en otro de los subgéneros del Woman's Film, el de la historia de amor, también quedan desarticulados en las películas de la cineasta catalana, ya que el acto de esperar aparece como un hecho temporal, como una posición parcial y no feminizada sino universal —deconstruyendo así el dispositivo de la diferencia sexual. La carta, por su parte, habitual significante melodramático de la imposibilidad de alcanzar el objeto de deseo, se moderniza en el Woman's Film de Isabel Coixet y se convierte en un significante tecnológico, como son las cintas de audio y vídeo que graban las dos Anns de Cosas que nunca te dije y Mi vida sin mí. Además, el significado de estas cartas se vincula a la reproducción cultural y consciente de las identidades femeninas y así al proceso de autoconocimiento en el que participan las dos Anns. También en los escenarios de clausura de la historia de amor Isabel Coixet pone en juego una subversión de sus convenciones, pues los finales abiertos que la directora propone desintegran los matices de estancamiento de los Woman's Films clásicos y propone siempre una dinámica basada en la reciprocidad, tal como es visible en el dispositivo de la mirada que construye para sus personajes. Por otra parte, en la historia de amor noir, los significados que Coixet vincula

a la sexualidad de la mujer fatal nada tienen que ver con el peligro o la amenaza femenina propia del movimiento negro.

Por último, en lo referente al subgénero del melodrama maternal, en el que se despliega habitualmente el patrón de la madre heroica, Coixet aparenta partir precisamente de esta convención para terminar por señalar que el sacrificio de su protagonista femenina es sólo una mascarada. No es éste el único de los modelos de madre que la cineasta catalana subvierte, pues tanto el patrón de la madre buena como el de la madre fálica son cuestionados como modelos hegemónicos de representación mediante la estructura de mise en abyme. Además, el distanciamiento del significante de la mujer que es madre de los significados de renuncia, no termina en la cuestión maternal, sino que se amplía hasta la cuestión de la sexualidad.

En definitiva, y como conclusión, podemos afirmar que son muchos los escenarios narrativos, códigos y convenciones del Woman's Film que Isabel Coixet despliega en sus cuatro películas, lo cual, sin duda, nos permite corroborar la adscripción de dichos largometrajes al género del Woman's Film, el primero de nuestros objetivos de investigación. Sin embargo, dichos escenarios, códigos y convenciones no son puestos en escena en base a una afiliación ideológica y de transmisión mimética de sus significados, sino, en la mayoría de los casos, para ser deconstruidos y dichos significados subvertidos. Si bien en el Woman's Film la identidad femenina —en singular— se construía e interpelaba a las espectadoras sobre los significados de pasividad, resignación y sumisión, el trabajo de la narrativa, la puesta en escena y la poética de Isabel Coixet opera desde dentro de los códigos convencionales para desplazar sus términos, para comunicar significados que se alejan de cualquier idea esencial, natural o inmutable sobre la mujer. Estos significados no pretenden estabilizar sus identidades en beneficio del statu quo patriarcal, sino más bien proceder a su liberación, dinamizarlas, mostrarlas en progreso, en movimiento, lejos de cualquier univocidad

y cerca de la contradicción, próximas, así, a las diferencias que existen entre las mujeres y dentro de la mujer.

Sin embargo, dichas operaciones que impone en la narrativa Coixet no tienen el mismo éxito cuando se desarrollan en los distintos subgéneros del Woman's Film, debido precisamente a los vínculos diferencias de dichos subgéneros mantienen con la ideología patriarcal. Así, nuestra primera hipótesis secundaria no puede ser confirmada —ni refutada por completo— ya que podemos afirmar que Coixet no puede sobreponerse absolutamente a las exigencias ideológicas del Woman's Film cuando éste se encuentra impregnado de las convenciones del noir —un género tradicionalmente menos aperturista que el melodrama.

No pasa lo mismo, sin embargo, con nuestra hipótesis secundaria segunda, pues, a la luz de nuestras investigaciones podemos afirmar que Coixet pone en cuestión constantemente la naturalidad e inocencia de la imagen filmica, que su Woman's Film implica también un proyecto de 'des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino', liberándolo, y que, en definitiva, el cine de esta directora es el ejemplo nítido de una voz que busca contar sus propias historias, aunque se trate de una voz que, como ella misma advierte, "siempre estás buscando" (Camí-Vela: 2005: 68), y que, por tanto, se encuentra en progreso, como sus propias mujeres, quienes se in/scriben, así, de otra forma en lo social y en la cultura, la última de las características del Women's Cinema. Por todo ello no podemos sino confirmar el profundo vínculo que Isabel Coixet mantiene con el feminismo en su proyecto cinematográfico, el Women's Cinema, aun cuando ella misma en sus palabras nunca se haya etiquetado como tal.

INTRODUCCIÓN

Desde el momento en que se propone una investigación en cuyo título figura la palabra identidad —aun yendo en plural— acompañada por un adjetivo que hace remisión al género, se sabe por experiencia —un término verdaderamente apropiado atendiendo al marco teórico en el que se inserta esta Tesis Doctoral— que, como poco, algunos interlocutores del texto, o quizás sólo del título, arquearán las cejas. Parece factible asumir que la realización de un análisis sobre identidades, en nuestro caso, femeninas, y más desde una perspectiva feminista, conlleva una serie de problemas de partida que, quizás, y por poner un ejemplo, el estudio de la representación de los anfibios en el documental español de los años ochenta no supone. Sin embargo, y desde la plena consciencia de este hecho, queremos dejar que sean las palabras de Judith Butler (2010a: 35) —en el prólogo de uno de los libros más influyentes para el pensamiento engendrado [*en-gendered*] *Gender Trouble* [*El género en disputa*] (1990)— quienes respondan que “[q]uizá no sea necesario que los problemas tengan una carga tan negativa. [...] Llegué a la conclusión de que los problemas son inevitables y que el objetivo era descubrir cómo crearlos mejor y cuál era la mejor manera de meterse en ellos.”

Así, sabiendo su inevitabilidad, hemos asumido que, a partir de este proyecto que aquí sólo comienza, nuestra postura ante los problemas que surjan será la de intentar averiguar la mejor manera de afrontarlos y lidiar con ellos. Quizás, antes que una postura,

deberíamos llamarlo un compromiso. Es por ello que no podemos sino proponer como punto introductorio de esta Tesis Doctoral la pregunta: ¿de qué hablamos aquí cuando nos referimos a las identidades? ¿Puede ser el género una cuestión posterior a la identidad? ¿O es acaso la variable identitaria más importante?

Para empezar señalaremos que, desde la posición en la que se desarrolla esta investigación, la identidad no se concibe, en ningún caso, como un concepto cerrado, ontológico o natural, ni, tan siquiera, un elemento plenamente cognoscible, medible o cuantificable. En realidad, la subjetividad se propone como objeto de estudio pero partiendo de un

cambio de un examen epistemológico de la identidad a otro que sitúa la problemática dentro de las prácticas de significación. [...] En realidad, concebir la identidad como una práctica, como una práctica que significa, es concebir a los sujetos culturalmente inteligibles como el resultado de un discurso delimitado por normas, el cual se inscribe en los actos significantes mundanos y generalizados de la vida lingüística. (Butler: 2010a: 281)

En otras palabras, Judith Butler está reconceptualizando la identidad lejos de cualquier idea esencialista, y más como “un efecto, es decir, como producida o generada” (Butler: 2010a: 285) por todo un conjunto de relaciones de poder, sin que, por ello, la capacidad de acción del sujeto se vea anulada por completo ni, por el contrario, la subjetividad sea artificial y arbitraria.

Dentro de estas relaciones de poder podemos, por tanto, ubicar el género, pero siempre entendiendo, como señala la propia Butler (2010a: 70), que “[s]ería erróneo pensar que primero debe analizarse la ‘identidad’ y después la identidad de género por la sencilla razón de que las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad.” Por tanto, nuestro análisis de las identidades femeninas no analizará por

un lado la subjetividad y, después, sus vínculos con el género, sino la subjetividad de aquellos personajes que posean la marca del género ‘femenino’. Así, siguiendo a Colaizzi (2007: 35), la identidad femenina se comprende como “un posicionamiento en un horizonte de referencia que produce el texto ‘mujer’”.

En este sentido, como puntualiza Butler (2010a: 48), “[s]i una ‘es’ una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo.”. Esto implica que, como advierte Giulia Colaizzi (2007: 34) siguiendo a Teresa de Lauretis, las mujeres

no ‘son’ un sexo, sino un signo, una articulación de diferencias en el interior de un sistema: están determinadas y marcadas también por la clase, la raza, la preferencia sexual, la religión, la edad, etc., una multiplicidad de factores irreductibles a la diferencia sexual. Estos factores, en tanto vectores de lenguaje y poder a la vez, las posicionan —las hacen estar— en un horizonte de sentido que es específico para cada sujeto individual. En este posicionamiento, el sujeto mujer no es ‘unificado’, sino múltiple, no [es] dividido, sino más bien contradictorio.

Por tanto, si en las identidades se entrecruzan modalidades genéricas, raciales, étnicas, de clase, sexuales, religiosas, culturales, regionales, etc., debemos comprender la cuestión de la identidad “no ya como una posición preestablecida ni como una entidad uniforme; sino más bien como parte de un mapa dinámico de poder en el cual se constituyen y/o se suprimen, se despliegan y/o se paralizan las identidades.”(Butler: 2002: 176).

Así, habida cuenta de la desesencialización del concepto de subjetividad, el título de nuestra Tesis Doctoral, que reza “La construcción de las identidades femeninas...”, en realidad, bien podría haberse denominado como “La deconstrucción de las identidades femeninas...” Sin embargo, como advierte Butler (2010a: 288), “[l]a deconstrucción de la identidad no es la deconstrucción de

la política; más bien instauro como política los términos mismos con los que se estructura la identidad.”

En efecto, si los términos con los que se estructura la identidad se comprenden como políticos, no cabe duda de que esta investigación parte desde una posición situada y evidentemente política, y, sin embargo, no por ello debe ser tachada de relativista. En realidad, nuestro análisis parte de lo que consideramos es

la estrategia de la parcialidad —de conocimientos situados y localizables y de objetividades encarnadas. Ésta es una epistemología que, frente al relativismo, no niega la posibilidad de conocimiento, aunque, frente a las prácticas esencializadoras dominantes en la cultura occidental, sí rechaza transformar la objetividad de un punto de vista, de una voz [...] en una ‘Verdad’ válida para todos. Sólo la afirmación de la parcialidad creará, y sostendrá, la posibilidad de prever un futuro responsable, no-totalizador y genuinamente enriquecedor. (Ardite: 1995: 15)

Es evidente que si desde una perspectiva feminista se lucha por la eliminación del binomio dominio/sumisión, no se puede proponer un tipo de epistemología totalizadora y absolutista. Y no por ello consideramos que los resultados aquí obtenidos tengan menos validez, sino que, desde nuestra postura, esta estrategia del punto de vista situado y parcial es la única que entendemos como honesta y coherente con nuestro marco teórico.

Para entender nuestra postura es importante señalar que “[t]he peculiarity of the cinema as a signifying system composed of heterogeneous materials (image, dialogue, music, etc.), is that it cannot produce a coherent ‘I’. [...] Subjectivity in cinema (the inscription of the ‘I’) is hence displaced from the producer of the discourse to its receiver.”¹ (Doane: 1987b: 10). Así, no existiría la

¹ La peculiaridad del cine como sistema signifiante compuesto de materiales heterogéneos (imagen, diálogo, música, etc.), es que no puede producir un ‘yo’

posibilidad de dar cuenta de la subjetividad en el cine desde una posición de ‘Verdad’, en tanto ésta depende, al fin y al cabo, de quien lee la imagen.

Tampoco consideramos que esta investigación pueda partir de una posición ideológicamente neutra, pues, en nuestra opinión, no existe tal cosa. No hay afirmación más ideológica que aquella que pretende no serlo, y es que, como advierte Colaizzi (2007: 58), “la función de la ideología es precisamente su naturalización, esconder su propia presencia y su forma de funcionar. Lo que encuentra espacio en un enunciado supuestamente no-ideológico son los valores de la ideología hegemónica.” Así, cualquier análisis no-ideológico estaría reproduciendo los valores de la ideología patriarcal en la que nos hallamos.

Es ésta una Tesis Doctoral que busca, sin duda, politizar la imagen, lo cual no quiere decir más que, en palabras de la propia Colaizzi (2007: 58), “desnaturalizarla, leerla —decodificarla e interpretarla— en lugar de verla simplemente.” No parece por tanto que nuestra postura se salga de los márgenes apropiados que enmarcan la investigación académica.

Esta investigación —cuya cuestión vertebradora, desde su origen, es el análisis de las identidades femeninas en el cine de Isabel Coixet— nació, en su forma embrionaria, hace ya más de cinco años como trabajo fin de carrera en la Universidad Carlos III de Madrid. Pasó después a componerse como una investigación —focalizada exclusivamente en la película *Mi vida sin mí* (2003) de dicha directora— con mayor profundidad y carga teórica para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Complutense de Madrid, y finaliza ahora —de momento— su trayectoria vital con la presentación de esta Tesis Doctoral que escoge como objeto de su

coherente. [...] La subjetividad en el cine (la inscripción del ‘yo’) es por tanto desplazada desde el productor del discurso a su receptor. (Mi traducción).

investigación las películas de Isabel Coixet que se adscriben al género cinematográfico del Woman's Film.

Han pasado muchos años desde el comienzo de este viaje y hoy creemos más que nunca en sus objetivos y pertinencia. Si en sí misma se nos hace imprescindible la investigación en materia de representación de las identidades femeninas, en un contexto de crisis como el actual mucho más, pues los apoyos económicos a estos estudios tan necesarios se ven mermados. Esto tiene como consecuencia que la visibilidad de las desigualdades y la violencia simbólica que transmite el cine también se reduzca, lo cual supone un grave peligro, pues

el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación; en tanto discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite continua y necesariamente a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones. (Colaizzi: 2007: 39-40)

Esta producción, autorización y regulación del sujeto es, precisamente, el punto clave de la importancia de esta investigación. El cine es un medio de comunicación básico en la construcción del imaginario colectivo así como de los modelos de comportamiento que configuran la percepción de la realidad social del individuo y marcan sus pautas de relación con la sociedad. Las mujeres de nuestra sociedad siguen (seguimos) necesitando modelos de identificación positivos, contradictorios, activos y empoderados, capaces de interpelarlas en la ideología feminista, y no en los significados de resignación y sumisión que tan habituales son, aún hoy en día, en el cine y en lo social.

Los modelos de representación cinematográficas tienen, por tanto, consecuencias evidentes, y no estamos hablando aquí

exclusivamente de las visibles, como la violencia física que se ejerce contra las mujeres y que, aun así, a veces parece “irreal y difusa” (Butler: 2006: 65), pues nuestro contacto más directo con ella se produce mediante los informativos de los medios de comunicación; sino de consecuencias invisibles en mujeres reales, mayores, jóvenes y adolescentes, culturalmente bien formadas o sin formar, con todas las posibilidades o con ninguna, que encuentran plenamente satisfactorias películas en las que los personajes femeninos siempre viajan en el asiento de atrás de una moto, en las que el hombre agresivo parece más atractivo, y en las que su capacidad de decisión no funciona más allá de unos deseos imbricados con el patriarcado y muy lejos de querer liberarlas de las cuerdas invisibles que constriñen sus movimientos y que estilizan sus gestos. Por mis circunstancias concretas recientemente he podido ver la imitación que desarrollan las más jóvenes de los modelos de comportamiento que perciben en las películas, y no puedo dejar de sorprenderme y, a la vez, llenarme de energía para trabajar en un proyecto en el que creo y que tiene transcendencia en lo real, y no meramente en lo que consideramos es lo simbólico.

Estas mujeres, las mujeres que se construyen diariamente en, entre otros dispositivos del poder, la tecnología del género y la tecnología del cine, no son seres abstractos, están muy cerca de mí, he sido yo, pero siguen siendo —en gerundio— amigas mías que resisten lo que nunca debería aceptarse, que se resignan, que dan más de lo que reciben, que tienen miedo de hablar para no perder, que tienen miedo incluso de su propia debilidad ante el otro que, en ocasiones, les acobarda. Por esas mujeres, por todas las mujeres que conozco y que no conozco, porque yo he sido una mujer que ha sufrido, cuando aún era demasiado joven, las consecuencias de la culturalmente común falta de autoestima del género femenino; por todas ellas y por mí he conseguido, con todas las dificultades y golpes que transitar por este camino ha conllevado, llegar hasta aquí, terminar esta investigación sobre las representaciones de las identidades femeninas en el *Woman's Film* de Isabel Coixet.

Ha sido éste, sin lugar a dudas, el viaje más importante de mi vida hasta la fecha. Cinco años en los que ha habido días buenos, esperanzadores, brillantes y nítidos, pero también oscuros, dolorosos y descorazonadores. Cinco años que me han transformado, que me han hecho crecer, madurar y reconstruirme día a día, enfrentarme a lo mejor y a lo peor de mí misma y conocerme, al fin y al cabo. En estos días en los que escribo estas últimas líneas de la Tesis Doctoral, miro hacia atrás y no me reconozco. No sé quién era yo antes de empezar esta aventura, alguien que se parecía a mí pero que, sin duda, ya no soy yo. Era una niña y hoy siento que aquella etapa ha pasado, que me he dejado atrás para encontrarme distinta, para encontrarme con el que creo que es mi lugar, la universidad, la investigación, la docencia y la juventud; unos jóvenes en los que creo cada día más y a los que quisiera dedicar mi vida, si ese lugar que he encontrado se decide también a encontrarme a mí. Seguiré luchando por ello, de eso tampoco me cabe duda.

Qué fácil es hoy, desde aquí y mirando hacia atrás, unir los puntos, como decía el muy mencionado Steve Job, ‘dar cuenta’ de mi origen y trayectoria, comprender que desde que tengo 16 años me he dirigido hasta este lugar que jamás imaginé para mí cuando era niña, pero que me ha dado mucho más de lo que yo podré devolverle nunca. El feminismo, sin duda, en todas sus vertientes —filosófico, cinematográfico, etc.— me ha reconstruido y nunca podré estarle lo suficientemente agradecida por encontrarme. Sin embargo en esta convergencia la figura de mi director de Tesis, Francisco Zurian, ha sido de enorme importancia. Mentor, director y amigo, me ha enseñado y dirigido, ha sido paciente y comprensivo cuando más lo he necesitado, y ha creído en mí cuando nadie más, ni siquiera yo misma, lo hizo. Francisco Zurian se ha convertido en una persona clave de mi desarrollo y no me imagino este camino sin él. Nunca olvidaré que me sacó a comer cuando más necesitaba un abrazo. Gracias por todo.

Gracias también a la Universidad Complutense de Madrid, al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información, y en especial al profesor Ubaldo Cuesta, por todo el apoyo que de él he recibido en los últimos años. Tampoco quisiera dejar de darle las gracias al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de dicha Facultad, con quien habitualmente me relaciono y que siempre me ha tratado como una de los suyos. De igual manera no puedo olvidarme de agradecer a la profesora Matilde Delgado y a la Universidad Autónoma de Barcelona, así como a la profesora Michèle Soriano y a la Université de Toulouse le Mirail el haberme acogido en sendas estancias de investigación, donde he podido desarrollarme y avanzar en mis estudios. Así como, por último, a la Universidad Carlos III de Madrid, de donde provengo, donde empecé a formarme, que alentó mi interés por la investigación y donde esta Tesis se gestó de manera embrionaria. Gracias a todos.

No puedo olvidarme tampoco de todas esas personas que se han cruzado en mi camino en estos cinco años de congresos, publicaciones, *Workshops*, Jornadas y demás eventos académicos para quedarse a caminar conmigo. Mi primer agradecimiento es de justicia que sea para la profesora Shelley Godslan, por su ayuda impagable y su amistad sincera, me siento honrada por poder contar contigo; a Lorena, que ha ejercido de *coacher* vital con sus llamadas desde lejos para animarme cuando, quizás, ella necesitaba lo mismo de mí; a Jennie y a Eva, porque son dos amigas que sé que seguiré encontrando más allá de las fronteras de Portland, y, por supuesto, a mis compañeros del Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación ‘Género, Estética y Cultura Audiovisual’ (GECA), con especial mención a David Asenjo, Chema Álvarez y mi querido Antonio Caballero, capaz de encender la luz cuando me he quedado a oscuras.

Pero en este viaje, además, han venido conmigo muchos amigos de siempre que han soportado mi tensión, mis ausencias y mis cambios de humor, que me han apoyado y que han confiado en mí.

Me siento orgullosa y afortunada por teneros. No pretendo hacer un listado, pero sé que sabéis quiénes sois. Sois las —y los, pero hay mayoría femenina— que me habéis preguntado y os habéis quedado a escuchar la respuesta, las que me habéis invitado a cervezas, a cafés e incluso a cenar, las que me habéis ayudado a no perder la alegría, las que habéis insistido en que siguiera viviendo más allá de los problemas, las que me habéis hecho reír cuando más lo necesitaba, las que habéis seguido contando conmigo para planes, viajes, cenas y fiestas aun sabiendo que era difícil mi asistencia, las que habéis respondido cuando he dado un golpe sobre la mesa, las que habéis dejado temporalmente aparte vuestros problemas para hablar conmigo, para no ocupar mi tiempo con vuestros pequeños dramas, las que, en cambio, me los habéis contado para despejarme la cabeza, las que me habéis traído a casa tartas de zanahoria, las que me habéis visitado para desayunar un café en diez minutos, las que os habéis ofrecido para ayudarme a cualquier cosa y las que jamás habéis dudado de mi capacidad y de que, tarde o temprano, este trabajo dará sus frutos. Sois un privilegio y doy gracias por teneros a mi lado.

Por último quiero agradecer a mi familia su apoyo incondicional. Su fortaleza, su sacrificio, sus desvelos y su capacidad para poner por delante de sus sueños los míos. A mis padres, mis abuelos y mi hermano, que han intentando entender, que se han esforzado por saber y que nunca he visto en sus ojos un atisbo de duda sobre mí. Porque verme reflejada en vosotros me ha mantenido cuerda y segura de mí misma, porque me habéis recordado que puedo con todo, porque he encontrado mi refugio muchas veces en vosotros y porque sé que haríais cualquier cosa por mí, como yo lo haría por vosotros. Os quiero y os necesito. No hay gracias suficientes para vosotros porque, sencillamente, sin vosotros esta Tesis no existiría y yo no podría haber llegado hasta aquí.

Y, en este mismo apartado familiar, quiero agradecerte a ti, Iván, tu compañía sin quiebras, tus hombros y tus piernas, tus brazos, tus ojos y tus manos. Todo lo que me has dado en estos años, tu amor

incondicional incluso cuando menos lo he merecido, sin quejas apenas, aguantando lo mejor y lo peor y mirándome como jamás pensé que nadie podría mirarme. Sé que te debo mucho, que este camino sin ti habría sido mucho menos dulce, mucho más árido y, posiblemente, no hubiera merecido la pena la soledad que implica. Pero contigo nunca me siento sola, estés o no estés presente, viajas conmigo, me acompañas, me abrazas y me acaricias la cabeza para que pueda conciliar el sueño. Gracias por tanto, ojalá pueda devolverte todo lo que tú me has dado. Sé que tendremos tiempo para ello.

CAPÍTULO 1.

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto al que atiende la investigación principal de esta Tesis Doctoral es la construcción de las identidades femeninas que lleva a cabo la cineasta española Isabel Coixet dentro del marco del género cinematográfico denominado *Woman's Film*. Debido a que se trata, primero, de una directora de cine en exclusiva y con unos profundos rasgos autorales, así como, segundo, de un género cuyos límites y convenciones son difusos o, al menos, no tan evidentes como en otros casos, se nos hace necesario dividir en dos este apartado para tratar de dar cuenta de forma más concreta del lugar en el que se enmarca este trabajo. Así, por un lado, haremos una primera aproximación a la figura de Isabel Coixet en el panorama cultural —un asunto que será desarrollado con más extensión y profundidad en el tercer capítulo—, mientras que, por otro, se explicitará qué se entiende por *Woman's Film* y cuáles de los largometrajes de ficción de la cineasta podrían considerarse bajo dicha etiqueta.

1.1.1. Isabel Coixet: un caso transfronterizo

El caso de Isabel Coixet dentro del panorama cinematográfico español presenta, por la singularidad que exhibe, un particular interés a la hora de escoger un objeto de estudio. Son numerosas las peculiaridades que esta cineasta muestra tanto en su filmografía como

en su propia biografía. En el transcurso de esta investigación se tratará de dar cuenta de ellas, poniendo especial énfasis en aquellas que, dentro de la industria cinematográfica nacional, suponen una relativa novedad. Resulta necesario, no obstante, presentar a grandes rasgos a esta prolífica directora de cine, quien, por otra parte, no deja de ser un personaje público conocido y reconocido dentro del panorama cultural español.

La biografía de Isabel Coixet, accesible online en distintas páginas web, señalan una serie de datos básicos que, puestos en contexto, dan cuenta de una identidad particular en mayor medida de lo que a primera vista podría parecer. El primero de ellos es su fecha de nacimiento, la cual, dependiendo de la fuente, varía entre 1960 y 1962. Esta incertidumbre sobre su onomástica se debe a una estrategia iniciada por la propia Isabel Coixet, quien, como ella misma explica, a la hora de promocionar su primera película, era consciente de que “la juventud era un estigma que hacía que los críticos se metieran contigo, por lo que, viendo cómo estaban las cosas, me puse dos años de más. En cambio, ahora es diferente: hoy en día hacer una película con veinticuatro años tiene un valor añadido; en el momento en el que yo empecé, no era así.” (Cerrato: 2008: 24).

Estas palabras de la directora muestran que, ya entonces, conocía el terreno que estaba pisando debido a su experiencia dentro del ámbito de la crítica cinematográfica, pues antes de rodar su primera película con veinticuatro años, Coixet ya había escrito entrevistas y reportajes de rodajes de cine para las revistas *Sal Común* y *Fotogramas*. Sus inicios detrás de la cámara, sin embargo, deben fecharse en 1984, fecha en la que rodó su primer cortometraje de ficción producido por ella misma: *Mira y verás*.

Si bien su fecha de nacimiento, y en consecuencia la juventud con la que Isabel Coixet se inició en el ámbito de la dirección cinematográfica, es uno de los datos relevantes de su biografía, no lo

es menos su lugar de nacimiento: Barcelona. Su residencia habitual en una de las comunidades autónomas más idiosincrásicas de la geografía española ha supuesto que, a menudo, junto a su nombre, figure la etiqueta ‘catalana’. Sin embargo, la adscripción territorial de Isabel Coixet resulta a todas luces ambigua, en tanto ella misma considera que “eso de la patria” tiene una importancia bastante relativa en lo que a su cine y su identidad se refiere, debido, fundamentalmente, a que se trata de una de las “cosas que nos han sido dadas por el más puro azar.”² En este sentido, una de las frases que más repite en entrevistas y escritos, ante las constantes preguntas a las que es sometida sobre sus razones para rodar fuera de España, la toma prestada del título de la novela del escritor peruano Ciro Alegría. Así, afirma rotunda que “el mundo es ancho y ajeno.”³

No hay, para Coixet, un lugar al que pertenezca esencialmente ni, en este sentido, una identidad nacional o regional que deba presentar ni representar. No cabe duda de que esto tiene su correlato en el plurilingüismo de su filmografía —ha rodado en cinco idiomas distintos: castellano, catalán, inglés, francés y japonés, con actores de distintas nacionalidades— así como en las localizaciones de rodaje, que se despliegan desde España hasta Japón, pasando por Estados Unidos, Canadá, Croacia, Dinamarca, Uzbekistán o Reino Unido. Esta realizadora forma parte, así, de un reducido grupo de cineastas españoles relativamente recientes —entre los que Alejandro Amenábar y Juan Carlos Bayona serían los ejemplos actuales más claros— que han comenzado a traspasar las fronteras nacionales geográficas e idiomáticas en la producción de su carrera cinematográfica.

La imposibilidad de etiquetar geográficamente a Isabel Coixet es sólo una de sus particularidades ‘transfronterizas’, tal como hemos considerado conveniente denominarlas, en tanto que no es fácil, ni

² <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/wassabi13.htm> (Consultado el 31 de diciembre de 2012).

³ <http://charlas.publico.es/isabelcoixet> (Consultado el 31 de julio de 2013).

quizás conveniente, encerrarla en compartimentos estancos de sentido, cuando la movilidad de Isabel Coixet, tal como señala Valeria Camporesi (2007), se despliega “a ambos lados de todas las fronteras”.

Otra de esas fronteras es, sin lugar a dudas, la del ámbito cinematográfico. Como dato biográfico relevante figura que estudió en la Universidad de Barcelona, donde se licenció en Historia Contemporánea con una tesina sobre el cine norteamericano de los años setenta. Este dato tiene una importancia crucial a la hora de comprender qué clase de cineasta es Isabel Coixet. La barcelonesa no cursó estudios cinematográficos, tal como les sucede a muchos de los cineastas que surgieron en la generación de los noventa y que José Enrique Monterde (2007: 35) denominó como los ‘novísimos’.⁴ En su caso particular se debe, por un lado y tal como ella señala, a que “no había una escuela de cine en Barcelona; por otra parte, de manera posiblemente adolescente o infantil, yo tenía claro que un director de cine tiene que tener una formación humanística, y me pareció que la Historia era una disciplina muy adecuada para lograrlo.” (Cerrato: 2008: 25).

Como la propia cineasta explica, proviene de una familia de clase baja que no podía permitirse económicamente que sus hijos estudiaran fuera de casa, con lo cual las posibilidades de estudiar cine, habida cuenta de que la Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) nació en 1993, eran nulas —aunque varios años antes, con apenas catorce, envió una carta al Centro Experimental del Cinema de Roma, un lugar que ella consideraba “fascinante” y al que, por motivos de edad, no pudo entrar (*ibid*). En cualquier caso la Historia le proporcionó “ciertas herramientas para entender el mundo” (Coixet: 2004: 21), una actitud cuestionadora que se hace presente a lo largo de toda su filmografía. El cine y la Historia, para Isabel Coixet, no tienen unas fronteras tan alejadas, pues, según ella

⁴ La denominación de ‘novísimos’ presenta una clara alusión a una nueva renovación de cineastas posterior a la aparición del Nuevo Cine Español.

misma subraya, la segunda “tiene que ver con el hecho de contar historias o, al menos, con saber qué corrientes hacen que la gente actúe como actúa.” (Cerrato: 2008: 25). Ese conocimiento empático, ese “saber situarse en el lugar del otro” (Torreiro: 2004: 8) es una de las piedras cardinales de su cine, tanto de ficción, como de no ficción.

Historia y cine no son, sin embargo, las únicas disciplinas entre las que Isabel Coixet se mueve de manera porosa y transversal. Antes de licenciarse Isabel Coixet entró “por casualidad” en una agencia de publicidad, donde, debido a su sentido práctico y a la necesidad de ayudar económicamente a su familia, se quedó más tiempo del que ella misma había presupuestado. La publicidad se convirtió, así, en una forma de ganarse la vida (Cerrato: 2008: 29). Desde entonces trabajó en empresas como Jwt, Target y Eddie Saeta, para, ya en el año 2000, crear la suya propia, la productora Miss Wasabi Films.

Tras el fracaso de taquilla —apenas 50.000 espectadores— y de crítica —que destrozó la cinta en el Festival de San Sebastián donde fue presentada— de *Demasiado viejo para morir joven* (1988), su primera película concebida al abrigo del denominado decreto Miró, la publicidad se convirtió, además de en su trabajo, en el refugio de Isabel Coixet. Dedicada a ésta en cuerpo y alma, y sumida en una cierta depresión, la publicidad se erigió como su propia escuela cinematográfica. Después de varios años trabajando en publicidad rodando anuncios, en gran medida en Estados Unidos, concibió precisamente en el país anglosajón el argumento de la que sería su siguiente película, la que le pondría a girar definitivamente dentro de la órbita de la dirección cinematográfica. La publicidad, sin embargo, nunca ha quedado atrás en la vida laboral de la cineasta y muchos son los anuncios que ha rodado a lo largo de estos años profesionales, incluidos varios spots electorales que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) le encargó en 2008 para llamar a los ciudadanos a las urnas.

Publicidad, Historia y cine se entremezclan con el resto de un corpus cultural laboral que pasa por la dirección de teatro —en 2004 adaptó y dirigió la novela *84, Charing Cross Road*, de Helene Hanff (1970)—, la literatura —sus artículos sobre temas políticos, sociales, culturales y populares son constantes tanto en el medio digital como editados en formato papel;⁵ además, en 2009, publicó una novela basada en el guión de la que, hasta la fecha, es su penúltima película de ficción estrenada, *Mapa de los sonidos de Tokio*, que llevaba este mismo nombre— y el arte: en 2010 Isabel Coixet fue la encargada de diseñar la sala número 3, ‘Hijos’, del pabellón de España en la Exposición Universal de Shangai. Además, ese mismo año, comisionó la exposición *From I to J*, en la que la directora homenajeaba a uno de sus amigos y más admirados artistas, el pintor, escritor y crítico de arte, John Berger. La dirección de la Gala de los Goya en 1998 añade, a todas las disciplinas anteriores, su participación en el medio televisivo.

No cabe duda de que esta fluidez entre distintas disciplinas, la mayoría artísticas, es una de las singularidades más sorprendentes de la catalana, quien parece aspirar a la categoría de ‘artista total’ desvinculándose, de esta forma, como señala Triana Toribio (2007: 51) del mítico autor tradicional que vive para el arte del cine. Y, sin embargo, no cabe duda de que la autoría es otra de las etiquetas que acompañan permanentemente a Coixet, no sólo porque desde el inicio de su carrera cinematográfica se ha configurado como guionista de sus filmes, sino porque el universo que presenta es siempre constante y reconocible: sus personajes, una galería de seres “heridos y varados en dique seco” (Herederó: 1999: 206), se enfrentan a situaciones de soledad, amor y pérdida en espacios que evolucionan, junto con la actitud de los personajes, desde la opresión claustrofóbica hacia la

⁵ Un ejemplo de estos artículos de edición impresa es el que escribió en el diario *El País* en febrero de 2011, “Si estás muerto, ¿por qué bailas?”, con el que daba su punto de vista sobre la responsabilidad y acciones futuras de los cineastas ante la pérdida de espectadores del cine español (consultado el 31 de julio de 2013). http://elpais.com/diario/2011/02/02/opinion/1296601211_850215.html

liberación. Los mensajes que se pierden y no llegan, la incapacidad de comunicarse o de hacerlo con precisión, y, en general, el lenguaje —de diversa naturaleza— como vínculo entre los seres humanos y esperanza de un mundo mejor son algunas de las claves marcadas de un cine que, aun con altos y bajos, ha buscado siempre configurarse como autoral.

No obstante, esto no le impide a Coixet manejarse en un mundo comercial también, no sólo aceptando ocasionalmente algún filme de encargo —como el desarrollado para la productora hollywoodiense Lakeshore Entertainment, *Elegy* (2008), cinta que se convirtió en el primer largometraje que dirigió sin escribir el guión— sino alejándose de un cine de arte y ensayo, para espectadores minoritarios. Si bien en su filmografía aparecen referencias a otras disciplinas artísticas —como la literatura, la pintura y el propio cine— estos forman parte de un contexto global narrativo accesible y cuyas implicaciones intertextuales para la comprensión del argumento y desarrollo del filme suponen únicamente un detalle a mayores.

Isabel Coixet pertenece a una generación de cineastas que, como afirma Monterde (2007: 35), habiendo considerado la necesidad de integrarse en la industria pero sin renunciar a su propio estilo, matizan las fronteras entre autoría y comercialidad. Esto, unido a su personalidad bien delimitada en la esfera pública —que incluye una más que reconocible imagen, definida por el uso de gafas de colores y flequillo, tal y como queda recogido en el icono que constituye su alter ego, Miss Wasabi⁶— y su constante participación en este ámbito, sobre todo con intervenciones en los medios digitales —aunque no únicamente—, es lo que le ha granjeado la etiqueta de ‘directora mediática’. Nuria Triana Toribio (2008: 260), artífice de esta designación, asume en Coixet una conciencia del momento social y económico en el que desarrolla su carrera y a partir del que comprende la necesidad de desarrollar y mantener una personalidad

⁶ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/bienvenida.htm> (Consultado el 15 de enero de 2013).

pública que le acerque a sus lectores —rompiendo así también la frontera entre director y espectador— y comercialice sus productos culturales. No le falta razón a Toribio cuando afirma la autoconciencia de esta estrategia, pues es la propia Coixet (2004: 82) quien afirma que “el componente mediático y circense del éxito de una película no puede menospreciarse. Hoy, salvo contados fenómenos, no se puede exhibir una película en una sala sin haber invertido antes un considerable capital en anuncios de televisión, paradas de autobús, relaciones públicas, anuncios en prensa y radio, etc., etc.”

La autoría mediática, transnacionalidad, translingüismo, intertextualidad y pluralidad artística parecen unirse, así, a otro borrado de fronteras que Coixet desarrolla en su filmografía como conjunto: la del lenguaje ficcional y no ficcional. Desde que en 2003 realizara para Canal+ el documental *Viaje al corazón de la tortura*, los documentales han ido engrosando su filmografía. Relacionados con temáticas sociales y políticas ha filmado *Aral. El mar perdido* (2010); *La mujer, cosa de hombres* (2010); *Escuchando al juez Garzón* (2011) —por el que consiguió el Premio Goya al mejor documental en 2012— y *Marea blanca* (2012). Todos estos pueden incluirse sin temor a equívoco en la categoría de documentales, algo que, sin embargo, no es tan sencillo de hacer con dos de sus cortometrajes: *La insoportable levedad del carrito de la compra*, incluido en el filme colectivo *Hay motivo* (2004) y *Cartas a Nora*, que pertenece al trabajo colectivo producido por Javier Bardem, *Invisibles* (2007). En ambos, las fronteras entre documental y ficción se nublan dando paso a un híbrido de documental ficcionado: así, por un lado, la no-ficción se revela en la inserción de textos explicativos y metanarrativos sobre los aspectos que en el guión se vinculan con la realidad histórica y social —la pérdida de poder adquisitivo de los pensionistas durante la legislatura 2000-2004 gobernada por el Partido Popular (PP) en el primero; la enfermedad de Chagas, que mata a miles de personas en Latinoamérica cada año en el segundo—

mientras que las historias sobre las que se construye los cortos, en tanto ficcionadas, se alejan de este lenguaje.

Formatos cortos y largos, documentales y películas de ficción encajan plenamente en una personalidad autoral contemporánea —en el sentido en que Agamben (2011: 18-19) se expresa: implicada en el presente pero distanciada de éste por una no-identificación que permite la mirada crítica— y postmoderna. Isabel Coixet está, tal como afirma Camporesi (2007: 63), en relativa sintonía con un presente impregnado por la globalización, el pastiche y la fusión. El tránsito de Isabel Coixet atravesando fronteras que antes eran consideradas esenciales y estables hunde sus raíces, sin duda, en un momento histórico complejo. Dentro del contexto español, Isabel Coixet es hija de la Transición, a la que llegó con apenas trece años. Esto implica que sus recuerdos no se remontan ni a la guerra ni a la posguerra, como sucedía, como señala Heredero (1999: 17), con la generación anterior a la de los novísimos, aunque esto no quiere decir que no tengan importancia en su vida. Si tomamos como referencia el índice de su primer libro publicado que recoge sus artículos y notas sobre distintos aspectos de la actualidad, *La vida es un guión* (2004), se pueden constatar tres asuntos básicos que estructuran su pensamiento: la Historia, con especial incidencia en el primer capítulo titulado “La guerra y la posguerra que no viví”; el cine, que ocupa tres de los cinco capítulos: “La vida es un guión”, “Historias de cine” y “*Mi vida sin mí*” y, por último, la violencia contra las mujeres en el capítulo “Tanto miedo”.

En “La guerra y la posguerra que no viví” Isabel Coixet da cuenta de cómo su infancia estuvo repleta de referencias a la guerra civil y la posguerra, pero todas ellas elaboradas como historias, bien por sus abuelas, bien a través del cine y los libros que vio y leyó en su adolescencia y juventud. Ella misma señala la utilidad de *Madregilda* (Francisco Regueiros, 1993), *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) y *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) como documentos de enseñanza en los institutos. En concreto, el

Franco representado en *Madregilda*, afirma la propia Coixet (2004: 21-22), se le antoja “más real que la figurita que veíamos en el balcón de El Pardo, levantando la mano como una marioneta. Ninguna biografía, ningún ensayo, ni el más documentado, podrá explicar más que esos gestos de Echanove, mordiéndose las uñas, mirando a hurtadillas, firmando penas de muerte con cara de aburrido.”

Lo que estas palabras de Coixet señalan es algo más que la ausencia de vivencias personales en la dictadura —o, cuanto menos, en los años más duros de ésta— o la confianza de la autora en el poder de la imagen, sino una de las características que Ángel Quintana (2001) señala sobre la generación de los noventa a la que pertenece la directora: la concepción del cine como realidad y el mundo como representación, o lo que es lo mismo, el borrado de fronteras entre la realidad y la representación. Así el personaje ficticio de Echanove se le presenta más real que la ‘marioneta’ que ella veía en Franco. No cabe duda, así, de que Isabel Coixet pertenece a la sociedad de la imagen, y de que el cine es uno de los bastiones fundamentales de su imaginario, tal y como la intertextualidad cinematográfica postmodernista presente en sus películas prefiguraba.

Sin embargo, también en esto, Isabel Coixet elabora su propia versión. Si bien asume de lleno algunas de las características propias de la postmodernidad, tal como la importancia concedida a una identidad que se entiende siempre en proceso o la ruptura de las barreras de los géneros cinematográficos concibiendo pastiches genéricos, se aleja así de una visión hedonista y relativista de la vida construyendo a lo largo de su carrera una ética de la mirada y un compromiso social que evolucionan junto a ella y que, a nivel ficcional, tiene su cenit en *La vida secreta de las palabras* (2005).

Tras el fracaso ya señalado de *Demasiado viejo para morir joven* (1988), Isabel Coixet volvió a ponerse tras la cámara para rodar *Cosas que nunca te dije* (*Things I Never Told You*) en 1996, no sin graves problemas de financiación y distribución que terminaron

cuando en el Festival Internacional de Berlín su cinta sorprendió a la crítica nacional y extranjera. Después, en 1998, rodaría ya mucho más fácilmente *A los que aman* —que, junto con *Ayer no termina nunca* (2013) y su opera prima, son sus únicas películas grabadas en España, en castellano y con actores locales. Sin embargo, la confirmación de su carrera vino con *Mi vida sin mí* (*My Life without Me*, 2003), una cinta que supuso dos de los encuentros más interesantes de su filmografía: el primero, con la productora El Deseo S. A. de los hermanos Almodóvar, y el segundo, su perpetuo enamoramiento de la actriz canadiense Sarah Polley, para quien, dos años más tarde, escribiría otro papel protagonista, el de *La vida secreta de las palabras* (2005). El reconocimiento público a partir de esta última cinta no tardó en llegar: varios premios Goya, entre los que se encontraba el de mejor película y el de mejor dirección, y el Premio ‘Mujer Europea’ que la Unión de Mujeres le entregó en 2006 con el patrocinio del Parlamento Europeo y el Instituto de la Mujer, mediante el que se valoró “su brillante trayectoria profesional”⁷ y con especial el que era, entonces, su último filme, por su labor de crítica y rescate del olvido de las violaciones de mujeres bosnias durante la guerra de los Balcanes.

Los reconocimientos prosiguieron y, entre ellos, cabe destacar la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes —un galardón anual que se concede a las figuras o entidades más destacadas por sus servicios de fomento y difusión del arte, la cultura y el patrimonio artístico— que, en 2008, el Consejo de Ministros le otorgó a propuesta del que fuera ministro de Cultura, César Antonio Molina. Sin embargo, la prueba más evidente de que Isabel Coixet había entrado en una esfera de reconocimiento nacional e internacional fue la inclusión de su película *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) en la competición oficial por la Palma de Oro en el que es el más importante Festival Internacional de Cine: el celebrado en la ciudad francesa de Cannes.

⁷ <http://www.20minutos.es/noticia/175614/0/coixet/mujer/ano/> (Consultado el 15 de enero de 2013).

No cabe duda de que Isabel Coixet representa un objeto de estudio singular e interesante por muchas de las coordenadas, la mayoría transfronterizas, aquí esbozadas, y, sin embargo, aún resta señalar una de las más evidentes: Isabel Coixet es una mujer cineasta en España, lo cual, como ella misma reconoce, cuando empezó supuso un plus de dificultad: “el hecho de ser joven, tener veinticuatro años, haber hecho una película y ser mujer era como una suma de horrores.” (Camí-Vela: 2005: 67).

La realidad histórica señala que el debut de Coixet, en 1988, se produjo en un momento en el que sólo se habían puesto detrás de la cámara apenas una docena de mujeres: Elena Cortesana, Rosario Pi, Isabel Roi, Ana Mariscal, Margarita Aleixandre, Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Isabel Mulá, Virginia Nunces, Pilar Távora y Cristina Andreu, de las cuales, sólo algunas salen en los libros de Historia del cine en España y, de todas ellas, tal como insiste Coixet, “parecía que Pilar Miró tenía un monopolio de hacer cine y las demás éramos hijas que intentábamos seguir.” (Camí-Vela: 2005: 67-68).

Sin embargo no conviene asumir estas palabras de Coixet como parte de un discurso conscientemente feminista, con intencionalidad política directa. Nada más alejado de la realidad, pues la directora, al igual que sucede con su nacionalidad, desea desvincularse de cualquier etiqueta relacionada con el género y el cine de mujeres. Cuestionando la existencia de temas exclusivamente femeninos, la directora señala que al principio de su carrera “todas las preguntas versaban sobre el hecho de que yo era una mujer, después a éstas se unieron las del catalán y el español. Sinceramente, no creo que ninguna de éstas cuestiones sea relevante a la hora de apreciar (o no) mis películas”, aunque, como ella misma reconoce, “[n]adie se deja el género o la nacionalidad en el vestuario, cuando se pone a trabajar.”⁸

⁸ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/wassabi13.htm>
“Eso de la patria”. (Consultado el 31 de diciembre de 2012).

Es también en este ámbito, en el de la lucha por la igualdad de sexos, en el que Isabel Coixet negocia constantemente su discurso. Pues si bien sus palabras en ruedas de prensa afirman su desvinculación constante de este ámbito,⁹ sus actos dicen otra cosa: Coixet forma parte de la Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual (CIMA), de la que fue, desde su constitución y durante varios años, vicepresidenta primera. Además, tal como se ha indicado, uno de los capítulos de su libro *La vida es un guión* versa sobre la violencia contra las mujeres, y en 2010 realizó el documental *La mujer, cosa de hombres* para Televisión Española, en el que se combinan imágenes de archivo de TVE para elaborar un discurso crítico en el que señala a los medios de comunicación como un bastión fundamental del discurso patriarcal que busca la sumisión de las mujeres.

Esta ambigüedad que Isabel Coixet exhibe a este respecto es, quizás, una de la más interesantes, pues contrasta, como señala Morales (2010: 501), con “la generación anterior, donde existía una conciencia reivindicativa de lo femenino.” Por ello mismo, el estudio de la construcción de sus personajes femeninos en las películas que pueden adscribirse al *Woman's Film* parece erigirse como una investigación necesaria e interesante dentro del cine español. Porque si bien su cine no sólo es de mujeres, sino, como apunta Marta Selva Massoliver (2007: 43), también de hombres, y retratados de forma compleja y diversa, no cabe duda de que en su cine las mujeres adquieren una importancia capital y que, precisamente, este asunto podría ser concebido dentro de esta letanía de transgresiones transfronterizas. Éste es, por tanto, el objeto de estudio de esta investigación: la construcción de las identidades femeninas en el cine de autor de Isabel Coixet que puede adscribirse al *Woman's Film*. Esta última etiqueta, a pesar de la resistencia que manifiesta Coixet,

⁹ Valga como ejemplo las declaraciones en las que polémicamente afirmó que, aunque a las feministas les molestara, “la feminidad son las tetas”. http://elpais.com/diario/2008/02/13/ultima/1202857202_850215.html (Consultado el 18 de abril de 2013).

parece aquí necesaria para construir un entramado teórico que sirva, quizás, para la deconstrucción o la subversión de la propia categoría.

1.1.2. El *Woman's Film* de Isabel Coixet

El término *Woman's Film* es, sin duda, confuso, ambiguo y arriesgado ya que carga sobre sus espaldas no sólo con una concepción peyorativa entre críticos y espectadores que hace que la propia Coixet reniegue de él (Morales: 2010: 501; Rothwell: 2011: 274), sino también con una asimilación errónea a una concepción muy concreta del melodrama, un término, a su vez, ampliamente denostado. Así, afirma Haskell (1975: 153), en un mundo que se sustenta sobre la diferenciación rígida entre sexos con connotaciones claras de dominación y sumisión, “[w]hat more damning comment on the relation between men and women in that the very notion of something called the ‘woman’s film’? And what more telling sign of critical and sexual priorities than the low caste it has among the highbrows? Held at arm’s length, it is, indeed, the untouchable of film genres.”¹⁰

En efecto, lo que con el tiempo se ha llamado *Woman's Film*¹¹ hace referencia al gran conjunto de películas que, entre la década de

¹⁰ ¿Qué comentario más incriminatorio puede haber sobre la relación entre hombres y mujeres que la misma noción de algo llamado ‘cine de mujer’? ¿Y qué signo más revelador de las prioridades críticas y sexuales que la baja estima que tiene entre los intelectuales? Tomado con distancia, éste es, de hecho, el intocable de los géneros fílmicos. (Nuestra traducción. A lo largo de toda esta Tesis Doctoral, las citas se mantienen en el texto en su versión original, cuya traducción, en las notas a pie de página, se realiza por los autores de la investigación.)

¹¹ De aquí en adelante, y debido al constante uso que haremos del término, *Woman's Film* dejará de aparecer en cursiva aunque mantendremos las mayúsculas, decisiones que buscan también la forma de reivindicarlo como una categoría dentro de los géneros cinematográficos y no sólo como una manera de hablar despectivamente —y generalizando— del cine que hacen o que les gusta a las mujeres.

los años treinta y los cincuenta, Hollywood produjo destinadas exclusivamente a la audiencia femenina, a la que se consideraba esencial. Para ello, como nota Laplace (1987: 138),

[t]he studios conducted gender-differentiated surveys to discover what it was the women (supposedly) wanted to see. Based on the results, a set of criteria were developed for attracting women to the movies: it was concluded that women favoured female stars over male, and preferred, in order of preference, serious dramas, love stories, and musicals.¹²

Si estos eran los géneros preferentes en los que se enfocaron los estudios y, por tanto —tal y como el teórico de los géneros cinematográficos, Steve Neale, señala en *Genre and Hollywood* (2000)— sólo la mitad de los Woman's Films encajaban en la categoría estándar de melodrama (*sic* Mercer and Shingler: 2004: 29), ¿cómo es posible que melodrama y Woman's Film hayan llegado a configurarse como conceptos sinónimos? Y, en definitiva, ¿qué es el Woman's Film?

Para aclarar estas cuestiones es necesario deshacerse de la idea de los géneros cinematográficos como categorías clasificatorias estables e idénticas a sí mismas a lo largo del tiempo y el espacio —éste entendido como las distintas y diversas industrias cinematográficas. Así, por ejemplo, el *western*, tal como fue categorizado en sus orígenes —a principios de siglo XX—, dista en gran medida del *spaghetti western*, y exactamente lo mismo sucede con el melodrama. Rick Altman (2000: 103-120) llamó a este proceso de cambios, incorporaciones de sentido, ganancias y pérdidas de características y de matizaciones de fronteras, “generificación”.

¹² Los estudios llevaron a cabo encuestas diferenciadas por sexo para descubrir qué era lo que las mujeres (supuestamente) querían ver. En base a los resultados, se desarrollaron un conjunto de criterios para atraer al cine a las mujeres: se concluyó que las mujeres preferían a las protagonistas femeninas sobre los masculinos, y preferían, por orden, dramas serios, historias de amor y musicales.

La asimilación errónea del Woman's Film al melodrama tiene su origen en el propio contexto histórico de los estudios fílmicos en el que se produjo la investigación alrededor de ambos géneros. El melodrama como categoría genérica no empezó a ser estudiado hasta finales de los sesenta, varios años más tarde de que la crítica de los géneros comenzara a impregnar la investigación cinematográfica. Sólo después de que la crítica fílmica anglosajona se abriera al estructuralismo francés y a las estéticas neo-marxistas y se produjera un nuevo énfasis en la operación y la efectividad ideológica de la forma estética, el melodrama pudo emerger con fuerza, saliendo en gran medida de un olvido motivado por sus características fragmentarias y por la ausencia de líneas de demarcación claras (Gledhill: 1987: 6).

A una primera etapa de estudio del melodrama, desarrollada fundamentalmente por críticos masculinos orientados hacia la puesta en escena, el género cinematográfico y la ideología, le siguió una segunda, dominada esta vez por críticas femeninas con una agenda feminista y cuyo inicio puede situarse en el texto de Laura Mulvey, "Notes on Sirk and Melodrama", que vio la luz en el invierno de 1977/1978 en la revista *Movie*. En él, Mulvey (1987: 76) señalaba dos perspectivas distintas en el melodrama de Douglas Sirk. "One is coloured by a female protagonist's dominating point of view which acts as a source of identification. The other examines tensions in the family, and between sex and generations; here, although women play a central part, their point of view is not analysed and does not initiate the drama."¹³

Se abría, así, para la investigación del melodrama una etapa marcada por el análisis de las películas hechas para mujeres y que reservaban el centro de la narrativa para un personaje femenino.

¹³ Uno está influido por el punto de vista dominante de la protagonista femenina, que actúa como fuente de identificación. El otro examina las tensiones en la familia y entre sexos y generaciones; aquí, aunque la mujer tiene un rol central, no se examina su punto de vista ni éste inicia el drama.

Varios años antes, en 1974, Molly Haskell ya había publicado un libro, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* en el que hacía referencia a un tipo de películas que desde la década de 1930 a la de 1950 mantenían estas mismas características y a las que denominó como “Woman’s Film”. Tal y como explica Mary Ann Doane (1987a: 284), esta etiqueta, con su genitivo, “stipulates that the films are in some sense the ‘possession’ of women.”¹⁴

Rick Altman en su libro *Los géneros cinematográficos* (2000) nota cómo las comillas, de algún modo dubitativas, que acompañaban al término “Woman’s Film” en el libro de Haskell en 1974, terminaban de caerse cuando la propia Doane publicaba, en 1987, su propio libro, *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940*. La obtención del derecho a la existencia autónoma de la categoría de Woman’s Film, sin embargo, había necesitado de una alianza para obtener la legitimidad que precisaba. Para ello el Woman’s Film se acercó al melodrama como género de larga duración y éste, a su vez, tuvo que ser repensado como género dirigido especialmente a las mujeres (Altman: 2000: 111-112).¹⁵ Es, precisamente, mediante este proceso de generificación que el Woman’s Film se constituyó como género y a partir del que se puede comprender tanto la asimilación —retrospectiva— del melodrama a las mujeres, como la falsa sinonimia entre melodrama y Woman’s Film.

El Woman’s Film se aleja, por tanto, de la conceptualización exclusiva del melodrama familiar, y debe entenderse, no como un género ‘puro’, sino que, como aclara Doane (1987a: 284), “[i]t is crossed and informed by a number of other genres or types

¹⁴ Estipula que los filmes están, en algún sentido, en posesión de las mujeres.

¹⁵ Es el propio Altman (2000: 112) quien explica la regenerificación que se produce alrededor del término melodrama, que si bien en las primeras décadas de la historia del cine era sinónimo de películas de acción, tras la publicación del artículo de Elsaesser (1987) “Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama”, se transmuta en melodrama familiar, donde la presencia de la mujer es mucho más importante.

—melodrama, film noir, the gothic or horror film— and finds its point of unification ultimately in the fact of its address.”¹⁶

Hay que subrayar que, de hecho, este género de nuevo cuño surge de la necesidad un grupo de investigadoras de aunar una serie de filmes con características similares para trabajar sobre ellos y cuyos rasgos comunes la industria no había recogido en una etiqueta genérica —debido a que, con ello, al eliminar a la mitad de la audiencia, no parecía obtener ningún beneficio.

Feminist film scholars in the 1980s, however, had no such reason to deny this situation and, in fact, had some very good reasons for acknowledging that films for women [...] were a staple of Hollywood production throughout its history. Given that one of the primary objectives of feminist scholarship is the restoration of what has been hidden from history (that is, patriarchal histories), this was inevitably going to be one of the first tasks of feminist film scholarship.¹⁷ (Mercer y Shingler: 2004: 36)

Como consecuencia, fue durante la década de los setenta y los ochenta cuando los estudios fílmicos feministas desarrollaron la investigación sobre los Woman's Films que Hollywood produjo entre los años treinta y los cincuenta. Maria Laplace (1987: 139) es, quizás, quien mejor sintetiza sus rasgos característicos cuando afirma que

¹⁶ Está cruzado y conformado por varios géneros o tipos —melodrama, filme noir, el filme gótico o de terror— y encuentra su punto de unificación final en el hecho de a quién se dirige.

¹⁷ Las investigadoras feministas de cine en los años ochenta, sin embargo, no tenían ninguna razón para negar esta situación y, de hecho, sí tenían muy buenas razones para reconocer que los filmes hechos para mujeres [...] era un producto básico de la producción de Hollywood a lo largo de su historia. Dado que uno de los objetivos primarios de las investigadoras feministas es la restauración de lo que se ha ocultado de la historia (es decir, de las historias patriarcales), esta iba a ser una de las primeras tareas de las investigadoras feministas de cine.

[t]he woman's film is distinguished by its female protagonist, female point of view and its narrative which most often revolves around the traditional realms of women's experience: the familial, the domestic, the romantic —those arenas where love, emotion and relationships take precedence over action and events. [...] A central issue, then, in any investigation of the woman's film is the problematic of female subjectivity, agency and desire in Hollywood cinema.¹⁸

Identidad, deseo y, sobre todo, agencia femenina —en tanto es la mujer la que lleva adelante la narración— son características extraordinarias del cine de Hollywood, una industria en la que la acción, la agencia y el deseo activo recaen, fundamentalmente, en el hombre. Es por ello, quizás, que los *Woman's Films* de la época están poblados de mujeres que se buscan así mismas, que buscan encontrar su verdadera identidad (Laplace: 1987: 152) y que, precisamente, debido los constructos ideológicos patriarcales en los que se sustenta tanto la sociedad burguesa como las instituciones discursivas —y, así, los Aparatos Ideológicos de Estado— suponen su configuración como, señala Tania Modleski (1987: 327), “hysterics —women possessed by an overwhelming desire to express themselves, to make themselves know, but continually confronting the difficulty, if not the impossibility of realising this desire.”¹⁹ Esta dificultad o imposibilidad de comunicarse está vinculada en gran medida con las propias características del melodrama, un género cuyo asunto fundamental es el de la expresión. Es por ello que, según apunta Peter

¹⁸ El *Woman's Film* se distingue por su protagonista femenina, su punto de visto femenino y una narrativa que muy a menudo gira alrededor de los reinos tradicionales de la experiencia de las mujeres: lo familiar, lo doméstico —esas áreas donde el amor, la emoción y las relaciones tienen preferencia sobre la acción y los acontecimientos. Así, un asunto central en cualquier investigación del *Woman's Film* es la problemática de la subjetividad, agencia y deseo femenino en el cine de Hollywood.

¹⁹ Históricas —mujeres que poseen el deseo abrumador de expresarse, de darse a conocer, pero continuamente confrontando la dificultad, si no la imposibilidad de realizar este deseo.

Brooks (1995: 57), a menudo en el caso del Woman's Film la histeria de la mujer se manifiesta en una incapacidad psicosomática para hablar.

No cabe duda de que tratar de representar el punto de vista de la mujer dentro de un entramado patriarcal como el del sistema de estudios de Hollywood tiene una serie de consecuencias dentro de la narrativa, en tanto se genera, como alega Mulvey (1987: 79), “an excess which precludes satisfaction. [...] The few Hollywood films made with a female audience in mind evoke contradictions rather than reconciliation.”²⁰ Es decir, parece imposible, debido a la propia situación de la mujer dentro del discurso ideológico de la época, simplificar la narrativa para la resolución feliz, absoluta y coherente —y, así, configurar el *statu quo* social a salvo— de un conflicto que, habitualmente, se encuentra en el interior de la mujer. Estos conflictos, que se despliegan entre el deber-ser y el querer-ser, pueden resumirse, según Haskell (1975: 163-165), en cuatro tipologías que se configuran como los temas claves del Woman's Film:

In the first, the woman must ‘sacrifice’ (1) herself for her children [...]; (2) her children for their own welfare [...]; (3) marriage for her lover [...]; (4) her lover for marriage or for his own welfare [...]; (5) her career for love [...]; or (6) love for her career [...]. In the second category, the heroine is struck by some ‘affliction’ which she keeps secret [...]. The third category, ‘choice’, has the heroine pursued by at least two suitors who wait, with undivided attention, her decision [...]. In the final category, ‘competition’, the heroine meets and does battle with the woman whose husband (fiancé, lover) she loves.²¹

²⁰ Un exceso que excluye la satisfacción. Los pocos filmes de Hollywood hechos con una audiencia femenina en mente evocan contradicciones más que reconciliación.

²¹ En la primera, la mujer debe ‘sacrificarse’ (1) a sí misma por sus hijos [...]; (2) a sus hijos por su propio [el de ellos] bienestar [...]; (3) el matrimonio por su

El estudio durante dos décadas de estas categorías —que pueden presentarse en forma sencilla o híbridadas unas con otras— de sufrimiento, elección y competición desplegadas dentro de la narrativa alrededor de la figura de la mujer y para las mujeres, sufrió un cambio en la década de los noventa. El interés de las críticas filmicas feministas se trasladó, así, desde el personaje femenino y la espectadora hacia la autoría femenina.

Es precisamente en este contexto en el que se enmarca esta investigación del *Woman's Film* de Isabel Coixet. Se trata pues del estudio de la construcción de la identidad femenina —subjetividad, agencia y deseo, tal como afirmaba Maria Laplace— dentro de las películas que se aproximan al *Woman's Film* —en tanto es este género el que trata con mayor claridad el asunto central de esta investigación— de la directora de cine —y autora— Isabel Coixet.

Habida cuenta del cambio de producción temporal —de las películas de los años treinta y cuarenta a las películas que Isabel Coixet rueda entre la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI— así como espacial —Isabel Coixet no pertenece a la cinematografía hollywoodiense y su situación dentro de la cinematografía española es, como ya se ha visto, ambigua y transfronteriza— no cabe duda de que no es posible encontrar en el cine de esta directora ninguna película que se adapte absolutamente a la concepción de *Woman's Film* que se ha desarrollado anteriormente. Tal y como se ha explicado, los géneros evolucionan inevitablemente y, así, según afirma Rick Altman (2000: 119), “el afán de los críticos por utilizar la regenerificación como parte de su

amante [...]; (4) a su amante por el matrimonio o por su [el del amante] propio bienestar [...]; (5) su carrera por el amor [...]; o (6) el amor por la carrera [...]. En la segunda categoría, la heroína es atacada por algún tipo de ‘sufrimiento’ que mantiene en secreto. [...] La tercera categoría, ‘elección’, tiene a la heroína perseguida por al menos dos pretendientes que esperan, con atención íntegra, su decisión [...]. En la categoría final, ‘competición’, la heroína conoce y lucha con la mujer cuyo marido (prometido, amante) ama.

arsenal teórico es algo totalmente esperable, razonable y, en todo caso, inevitable.”

La regenerificación como recurso del investigador necesitará en cualquier caso de un acto consciente de evaluación de las convenciones imposibles de mantener dado el paso del tiempo y, en este caso, del cambio de ubicación de producción. Para empezar, habría que tener en cuenta, como comenta Haskell (1975: 153), no sólo que “[t]he concept of a ‘woman’s film’ and ‘women’s fiction’ as a separate category of art [...] does not exist in Europe. There, affairs of the heart are of importance to both men and women”,²² sino que, además, y concretamente en el caso de Isabel Coixet, parece inevitable suponer que, dado el tamaño del nicho espectral español —al que inevitablemente y a pesar de sus diversos lugares de producción van enfocadas de forma preferente sus películas—, esta directora no puede —ni quiere— dirigir sus cintas exclusivamente hacia una audiencia femenina.

La universalización de la audiencia tiene su correlato dentro de la narrativa fílmica. Así, si en el *Woman’s Film* de los años treinta y cuarenta, según señala Haskell (1975: 155), “the woman —a woman— is at the center of the universe. Best friend and suitors [pretendientes], like Bette Davis’ satellites (Geraldine Fitzgerald and George Brent) in *Dark Victory*, live only for her pleasure, talk about her constantly, and cease to exist when she dies”,²³ en el *Woman’s Film* de Isabel Coixet, aunque las mujeres tienen una importancia crucial, aparecen habitualmente personajes masculinos que cargan con gran peso narrativo y cuya existencia va más allá de la existencia

²² El concepto de una ‘película de mujer’ o de una ‘novela de mujeres’ como categoría separada del arte [...] no existe en Europa. Allí, los asuntos del corazón tienen importancia tanto para hombres como para mujeres.

²³ La mujer —una mujer— es el centro del universo. Su mejor amiga y pretendientes, como los satélites de Bette Davis (Geraldine Fitzgerald and George Brent) en *Dark Victory* [*Amarga Victoria*, Edmund Goulding, 1939], viven sólo para el placer de ella, hablan de ella constantemente, y dejan de existir cuando ella muere.

de la protagonista. Esto supone que, a la hora de delimitar las películas de esta cineasta que encajan en la categoría de Woman's Film no debe buscarse únicamente protagonistas femeninas en solitario, sino que éstas pueden venir acompañadas por otros personajes masculinos de consistente peso narrativo.

Sin embargo, y aunque Coixet a lo largo de toda su filmografía ha ido alternando el género de sus personajes principales, como apunta Heredero (1999: 104), “necesita que en las películas salgan heroínas. Si sólo salen hombres, no le gustan demasiado.” Este interés de la propia cineasta por la identidad femenina es el que —a pesar de la regenerificación propia del paso del tiempo y del cambio de espacio— sigue señalando como apropiada la investigación sobre su cine de ficción desde la perspectiva del Woman's Film.

1.1.3. Delimitación del objeto de estudio

Para concretar las películas de su filmografía que conformarán el objeto de estudio y que, por tanto, se sujetan a los parámetros del Woman's Film, se analizará no sólo la adscripción de sus películas a los cuatro géneros que entrelazados constituyen el Woman's Film —estos son, como ya se ha visto, el melodrama, el *film noir*, el cine gótico y el de terror— sino también la centralidad del punto de vista femenino, el subrayado de la agencia y el deseo femenino, una narrativa acerca de la búsqueda de la identidad de la protagonista, así como las cuatro temáticas esbozadas por Haskell —sacrificio, sufrimiento, elección y competición— y reelaboradas por Doane (1987b).

Antes de comenzar con la demarcación es necesario clarificar que, debido a que esta investigación se cimienta sobre la construcción de la identidad femenina que Isabel Coixet, como autora, lleva a cabo en sus largometrajes de ficción, no sólo sus cortometrajes quedan descartados de este estudio, sino también su única película de encargo

hasta la fecha, *Elegy* (2007). Esta cinta está basada en la novela *El animal moribundo* (*The Dying Animal*, 2001), de Philip Roth. En esta ocasión, y dado no sólo que la construcción de la identidad femenina corrió a cargo del novelista Roth, sino que ni siquiera Isabel Coixet escribió el guión, no es posible considerar a Coixet “autora” de esta co-protagonista femenina y, por tanto, *Elegy* quedaría radicalmente eliminada de este análisis. De aquí en adelante se procede a repasar el resto de sus cintas de ficción, cuyos guiones sí ha escrito, para concretar aquellas que sí pueden adscribirse al Woman’s Film.

Su primera película, *Demasiado viejo para morir joven*, a menudo olvidada entre la crítica de cine, parece formar parte de una etapa completamente distinta de la filmografía de esta cineasta, debido quizás al parón —de algo más de seis años— que, tras su estreno, hubo en su carrera cinematográfica. Sin embargo ésta no sería una razón para retirarla del objeto de estudio. En cambio, si analizamos el foco central de la narrativa, esta cinta sí parece alejarse de las características del Woman’s Film. La sinopsis de la película efectuada por Rafael Cerrato, Doctor en Historia del Cine, aclara, en gran medida, sobre qué versa *Demasiado viejo para morir joven*. Ésta, afirma Cerrato (2008: 50), “narra la historia de dos amigos, Equis y Taxi, que, superada la adolescencia, tienen que enfrentarse a la vida en medio de un ambiente hostil. [...] En sus vidas se cruzan diversos personajes que, como ellos, tratan de sobrevivir en una sociedad cruel.”

Cerrato pone el énfasis de la trama en dos personajes masculinos, aunque, si bien es cierto, uno de esos ‘diversos personajes’ que se entrecruza en el camino de estos dos amigos, es una mujer, Evax, quien adquiere una importancia mayor que el resto. La lucidez del crítico de cine Mirito Torreiro (2004: 7), sin embargo, va a terminar de simplificar el foco de una película “que desde el título hacía gala de una chanza notable: iba de jóvenes.” En definitiva, la primera cinta de Isabel Coixet, aunque sí cuenta con una mujer entre sus personajes protagonistas, no se centra en analizar y

desarrollar el punto de vista femenino, ni su agencia ni su deseo; su enfoque es, en este sentido, más generacional que de género y, por tanto, no puede ser entendida como un Woman's Film.

La segunda película de Isabel Coixet, *Cosas que nunca te dije* (1996), mantiene aún ciertos rasgos corales —que según se desarrolle su filmografía irá perdiendo— aunque en esta ocasión los dos protagonistas claves son Don —interpretado por Andrew McCarthy— y Ann —Lily Taylor. Este filme puede considerarse como un melodrama —en tanto se enmarca dentro de la temática del amor, las emociones y la problemática de la expresión— que, producido en la órbita del cine independiente americano, matiza sus fronteras con la comedia, tal como señala Belén Vidal (2008: 221). Así, aunque la cinta abre con la voz en *off* de Don, este recurso signifiante privilegiado no puede entenderse aquí como absoluto, pues, en realidad, el punto de vista de Ann es, también, profundamente desarrollado. ste se despliega a través de una serie de cintas de vídeo en las que ella misma se graba hablando para el hombre que la ha abandonado, lo cual no sólo inserta la película en la segunda de las temática del Woman's Film de Haskell —esto es, sufrimiento— sino que le permite a la protagonista expresarse, conocerse a sí misma y, de esta forma, darse a conocer al espectador, uno de los rasgos que Laplace señalaba como propios del Woman's Film. La puesta en escena de la narración y la experiencia de Ann eran, de hecho, tan importantes para Coixet que, inicialmente, quiso reservar un tercio del metraje para estas grabaciones (Camí Vela: 2005: 71). Durante el montaje de la película, sin embargo, se redujo su duración en beneficio de la continuidad, el ritmo y la fluidez del filme. *Cosas que nunca te dije*, en definitiva, contiene los rasgos necesarios para su consideración como un Woman's Film contemporáneo e independiente.

A *los que aman* (1998), la tercera película de Isabel Coixet, puede evaluarse como la nota discordante de su filmografía, un drama que, distinto al resto de sus cintas, no está enmarcado en la actualidad

sino en una fecha imprecisa entre el siglo XVIII y el XIX. Drama romántico por excelencia, es la propia Coixet quien comenta que se trata de una película “que tiene que ver con un viejo sueño mío, ése del personaje stendhaliano del médico” (Cerrato: 2008: 45). La película, que cuenta la historia de un médico que dejó su profesión al no poder salvar de la muerte al amor de su vida, está narrada de forma retrospectiva por la voz en *off* y la perspectiva exclusiva del médico. Los problemas de comunicación, la aflicción y el sacrificio son desarrollados, así, por la figura de un hombre al que ahora llaman Maestro, el personaje sobre el que recae el peso de la cinta y cuyo punto de vista narra el drama. El acercamiento a la subjetividad femenina es, sin lugar a dudas, inferior al que el Woman’s Film busca, pues, aunque si bien el rol femenino dentro de la historia es muy importante, tal y como las palabras de Coixet prefiguraban no se trata de una cinta sobre la búsqueda de una identidad femenina, sino, antes bien, sobre la construcción de la subjetividad masculina en un marco melodramático.

Sin duda lo opuesto sucede con *Mi vida sin mí* (2003), la cuarta película de Isabel Coixet y la primera dentro de la productora El Deseo S. A. Ésta narra casi exclusivamente la historia de Ann, con voz en *off* de la protagonista quien expresa así sus sentimientos al espectador, mientras que hacia sus familiares y amigos lo hace a partir de unas cintas —esta vez de audio— que graba para despedirse de ellos. La temática de la película, no cabe duda, es la búsqueda y la reconstrucción de la identidad del personaje femenino principal, quien nada más arrancar la narración descubre que tiene un cáncer y va a morir. El ‘regalo’ que dejará en vida será no contarle nada a su familia, ahorrándoles lágrimas y días de hospital, de manera que su propio sacrificio y sufrimiento, temáticas ambas del Woman’s Film, se solapan en un melodrama sobre el amor, la familia y la soledad.

Entorno a la subjetividad, agencia y deseo femenino gira asimismo *La vida secreta de las palabras* (2005). Este segundo filme producido también por El Deseo se despliega en buena medida sobre,

como afirma Leire Ituarte Pérez (2012: 144 y 145), “las convenciones melodramáticas de lo que la teoría fílmica feminista ha acuñado bajo la categorización de ‘Cine de mujer’” presentando “una curiosa variación del tradicional esquema del subgénero de los ‘filmes del discurso médico’.” Esta vez acompañada de un protagonista masculino clave, la centralidad de la identidad de Hanna marca la temática de este Woman’s Film que se identifica plenamente con la segunda categoría delimitada por Haskell, es decir, la de ‘la heroína golpeada por algún ‘sufrimiento’ que mantiene en secreto’. En efecto, incluso la voz en *off* hace referencia a dicho secreto que marca la película desde el principio y que sólo al final se revelará como parte de la identidad de Hanna. La historia de Hanna, la historia de una refugiada bosnia²⁴ que fue violada en la guerra de los Balcanes, no cabe duda de que configura un Woman’s Film contemporáneo.

La penúltima de las películas de Isabel Coixet estrenadas hasta la fecha, *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), es la primera incursión de la directora en un género distinto al melodrama. Se trata éste de un *thriller*, eso sí, melodramático, que moviliza una gran cantidad de convenciones del *film noir*. Esto se entiende porque, como explica Mary Ann Doane (1987b: 120), la ‘historia de amor’ —uno de los subgéneros en los que ella divide el género cinematográfico en cuestión en su libro *The Desire to Desire*, que analiza el Woman’s Film de los años cuarenta, una de las lecturas claves de esta investigación— “in the 1940s is invaded by the conventions of film noir and the women often resemble the ominous femme fatale.”²⁵ Así, el largometraje de Coixet narra la historia de Ryu, una mujer que lleva una doble vida, pues mientras de noche trabaja en el mercado de pescado de Tokio, a la vez ejerce la profesión de asesina a sueldo. La identidad de esta suerte de *femme*

²⁴ Aunque en la cinta no se dice con exactitud de dónde era Hanna, en el guión Isabel Coixet (2005: 118) sí especifica que Hanna era de Srebrenica, que pertenece a la actual Bosnia Herzegovina.

²⁵ En la década de los cuarenta es invadida por las convenciones del *film noir* y las mujeres a menudo parecían la ominosa *femme fatale*.

fatale es, a su vez y siguiendo los códigos del *noir*, investigada por un personaje masculino que, aunque realmente queda muy lejos de la centralidad narrativa, sí sirve para comunicarle al espectador la idea de que el enigma fundamental de la historia es el de la subjetividad femenina. De hecho, la lucha por alcanzar un cierto grado de agencia y el deseo de Ryu —cuyo sufrimiento escondido también hace remisión al segundo de los temas del Woman's Film— comparten protagonismo con otro protagonista masculino, David. Ambos inician una historia de amor que terminará con el sacrificio de Ryu por su amante. Apoyado fundamentalmente por las convenciones del *noir* aunque sin olvidar las melodramáticas, de nuevo es posible considerar esta película de Isabel Coixet como un Woman's Film, aunque sin duda algo distinto al resto de los que esta cineasta había construido hasta la fecha.

Ayer no termina nunca (2013) es, hasta el momento, la última película estrenada por Coixet. Su primera puerta de exhibición internacional fue la sección 'Panorama' del Festival de Berlín, mientras que en España participó en la sección oficial a concurso del Festival de Málaga de Cine Español, donde obtuvo cuatro Biznagas de Plata —el premio especial del jurado, el de mejor actriz para Candela Peña *ex aequo* con Aura Garrido por *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013), mejor fotografía y mejor montaje. La cinta, protagonizada por Javier Cámara y Candela Peña, fue rodada íntegramente en España y en español. Si bien *Ayer no termina nunca* podría pertenecer al corpus de esta Tesis Doctoral — pues se trata de un melodrama postapocalíptico que narra la historia de desamor de una pareja que ha perdido un hijo, y en el que la cámara de Coixet privilegia el discurso y la perspectiva de la protagonista femenina— en el momento de su estreno, el 26 de abril de 2013, la investigación desarrollada para esta Tesis Doctoral se encontraba ya cerrada.

Para resumir el objeto de estudio que se desarrollará a lo largo de esta investigación, es posible afirmar que la centralidad de la subjetividad, la agencia y el deseo femenino en las películas de Isabel

Coixet puede encontrarse en cuatro de los siete largometrajes de ficción que la directora había estrenado a fecha de cierre de esta investigación. Estos son *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras* y *Mapa de los sonidos de Tokio*. Su adscripción a la etiqueta genérica del Woman's Film no debe, no obstante, entenderse como una absoluta participación de sus convenciones y, sobre todo, de los significados que éstas clásicamente comunicaban, sino, más bien, como una herramienta y marco teórico para el análisis de la construcción de la identidad femenina y para el cuestionamiento del discurso que la sustenta. La posibilidad de la utilización subversiva o deconstructiva de las convenciones del Woman's Film es una de las hipótesis que, como se verá más adelante, marcan esta investigación.

1.2. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS VISUAL

1.2.1. Metodología de las Teorías Fílmicas Feministas

Tras haber señalado el Woman's Film y la identidad femenina como los núcleos del objeto de estudio de esta investigación, es inevitable apuntar hacia la existencia de un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración. Las Teorías Fílmicas Feministas —y nótese el plural²⁶ que señala su variedad y multiplicidad—, de gran desarrollo en el mundo anglosajón y que han empezado a introducirse poco a poco en Europa y Latinoamérica, se han erigido como uno de los grandes estandartes del estudio de la representación de la mujer en el audiovisual.

²⁶ A diferencia de la forma en que lo emplea Ituarte Pérez (2012:144) sólo unas líneas más arriba. Giulia Colaizzi (2007:10) y Casetti (2005: 251) mantienen también la forma singular.

Como su propio nombre indica, las Teorías Fílmicas Feministas se configuran fundamental y principalmente como un marco teórico, amplio y que abarca todos los aspectos del análisis fílmico, pero teórico al fin y al cabo. *Per se* esto no debería suponer ningún problema a la hora de dar cuenta de la metodología empleada y, sin embargo, en el momento de hacer públicas las investigaciones dentro de este entramado teórico, las preguntas sobre cuál es la metodología se suceden; sobre todo dentro de los países en los que la práctica de estos estudios es un fenómeno incipiente, como es el caso de España.

Los posibles recelos sobre la metodología de las Teorías Fílmicas Feministas son, en cualquier caso y más en concreto en el área de la Comunicación Audiovisual, un asunto más externo a la corriente de investigación que interno, donde no parece manifestarse ninguna duda sobre su método analítico. Es posible que dichas dudas tengan un doble sustrato. Por un lado, éste reside en el hecho de que dentro de los estudios de la Comunicación Audiovisual hoy en día existe una corriente imperante de análisis cuantitativos y cualitativo, en la que “encuestas, *focus groups*, tablas y estadísticas [...], parece, gozan en la actualidad de una gran reputación científica, tal vez en descrédito de las perspectivas teóricas y estéticas (se dice que menos *propias* del ámbito de las ciencias sociales donde el legislador parece haber colocado a nuestra área de conocimiento).” (Zurian y Caballero: 2013: 476). Por otro lado, la duda parece señalar hacia la temporalidad en la que surgen estas teorías: así, el momento histórico del pensamiento cinematográfico en particular y de las corrientes intelectuales en general dificultan su ubicación dentro de la concepción clásica de metodología.

Francesco Casetti (2005: 22-29) señala los tres paradigmas sucesivos en los que se puede dividir la historia del pensamiento cinematográfico después de la Segunda Guerra Mundial. Si en un paradigma confluyen más de una teoría y más de un método de

análisis,²⁷ el primero que Casetti identifica es el denominado como ‘ontológico’, un nombre que nos remite a Bazin (2008: 23-30) y que postula como pregunta fundamental ‘¿Qué es el cine?’ o ‘¿Cuál es la esencia, la ontología del cine?’. El segundo paradigma es el metodológico, en el que la pregunta básica es “¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva?”. La atención se [...] traslad[a] así hacia los modos en que se plantea y se conduce la investigación.” (Casetti: 2005: 23). La metodología es, por tanto, el punto clave de un paradigma que tiene en Christian Metz y en su ensayo “El cine: ¿lengua o lenguaje?” —aparecido en el número 4 de la revista *Communication* en 1964— su origen más claro, en la medida en que “[a]nte todo plantea un marco de investigación en el que después verifica la posibilidad de inscribir el fenómeno investigado.” (Casetti: 2005: 107). El marco de investigación es la semiología y el fenómeno, el cine.

En efecto, la semiología o semiótica, junto con la sociología, la psicología y el psicoanálisis, son las cuatro disciplinas que se insertan dentro del paradigma metodológico de análisis del cine. La aproximación es, en estos casos, deductiva, en tanto se aplican sobre el objeto de estudio los instrumentos y puntos de vista que proceden de antemano de dichas disciplinas. Hoy por hoy, a la pregunta sobre la metodología que se aplica en la investigación, la única respuesta que parece satisfacer es: o bien análisis de datos —en sus modalidades cuantitativas o cualitativas— o bien cualquiera que haga referencia a las disciplinas del paradigma metodológico.

²⁷ George Ritzer (2002: 612), define el paradigma como “una imagen básica del objeto de la ciencia. Sirve para definir lo que debe estudiarse, las preguntas que es necesario responder, cómo deben responderse y qué reglas es preciso seguir para interpretar las respuestas obtenidas. El paradigma es la unidad más general de consenso dentro de una ciencia y sirve para diferenciar una comunidad científica (o subcomunidad) de otra. Subsume, define e interrelaciona los ejemplares, las teorías, y los métodos e instrumentos disponibles.”

A partir de los años setenta, sin embargo, se produce una transformación en el marco del estudio del cine, como consecuencia de que si bien, como afirma Casetti (2005: 20),

la aproximación científica y metódica se ha impuesto, [ésta] ha llegado a ser en cierta forma asfixiante. [...] [L]os modelos que se aplican corren el riesgo de ser más importantes que los resultados de su aplicación; el cine es más una reserva de ‘ejemplos’ que un espacio a ‘analizar’. Entonces surge una nueva división. Aquí el conflicto está entre la aproximación analítica y la aproximación interpretativa. La una procede de prospecciones, puntos de relieve, métodos, sondeos; la otra, a través de una especie de coloquio entre el estudioso y el objeto de su estudio, un coloquio capaz de modificar progresivamente a los dos protagonistas. [...] [L]a una ve en el cine un campo bien definido, aferrable tanto en sus aspectos singulares como en sus perfiles generales; la otra, por el contrario, ve en ello una realidad abierta, irreducible a fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos.

Este nuevo paradigma, menos científicista, está regido por las ‘teorías de campo’ —en tanto se forma un ‘campo de observación’ y un ‘campo de preguntas’—, dentro de las cuales, en su aproximación, ahora, inductiva, la pregunta fundamental es ‘¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?’. Las teorías de campo, en realidad, presentan acercamientos muy variados, pues unos se plantean las formas de representación, otros la situación y el papel del espectador, otros la validez política del medio y otros, por fin, buscan reconstruir su historia (Casetti: 2005: 24-25).

El paradigma de las teorías de campo es, precisamente, en el que Casetti inserta las Teorías Fílmicas Feministas, hecho que Giulia Colaizzi (2007: 10-11) ratifica debido a que éstas

ofrece[n] una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la

subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural.

Son tres las características que Casetti (2005: 201-202) señala como propias de las teorías de campo. La primera hace referencia al cambio en la relación del observador con el objeto observado, en una evolución en la que el teórico no se refugia ya en el anonimato del discurso científico sino que afirma su mirada como posicionada. La segunda se centra en que la teoría no nace ahora de los ‘fríos’ datos sino de la formulación de las preguntas adecuadas. Y, por último, la idea de que el estudio de los textos ya no busca señalar lo que sucede en la totalidad del corpus cinematográfico, como sucedía dentro del paradigma metodológico, sino conocerlos en su singularidad.

Esta nueva forma de comprender la teoría, procede a su vez de tres impulsos que convergen.

El primer impulso procede del éxito cada vez mayor de la hermenéutica durante los años 70. Se trata de un fenómeno que va más allá del ámbito que nos ocupa, pues abarca filosofía y crítica literaria, investigación científica e histórica. También contribuye la desaparición del estructuralismo, la recuperación de la fenomenología, la difusión del deconstructivismo, las historias de tipo ‘indiciario’, etc. (Casetti: 2005: 202)

El segundo impulso es la aparición de preguntas comunes a muchos ámbitos disciplinares, lo cual demuestra la superación de la rigidez clásica que dividía a estos ámbitos en compartimentos estancos. El tercer y definitivo impulso se lo da la práctica del análisis textual como método de abordar un filme, que busca explorar, según Stam (2001: 220), “la malla de códigos cinematográficos (el movimiento de la cámara, el sonido en off) y extracinematográficos

(binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino), tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto”. Esta práctica, que pretende, en palabras de Casetti (2005: 203), “reconstruir la lógica interna, los procesos de significación [y] la temática, [...] confi[ere] más importancia al momento de la elaboración de las categorías que al de su aplicación”, lo cual transforma radicalmente la concepción clásica de metodología, en la que las categorías se encontraban predeterminadas.

No obstante, esta evolución no implica que las disciplinas del paradigma metodológico caigan en desuso. Los propios principios que rigen el paradigma de las teorías de campo, en su afirmación de la necesidad de interdisciplinariedad y de la existencia de vasos comunicantes entre unos marcos y otros, se aleja de este planteamiento. Esto supone, por tanto, que si bien sí se hace uso de la semiótica o el psicoanálisis como método de análisis, como sucede en el caso de las Teorías Fílmicas Feministas, estas metodologías se hacen más “disponibles, abiertas y comprehensivas” en un nuevo ámbito teórico que ya no se entiende como “uniforme ni compacto” (Casetti: 2005: 203 y 204).

Que las Teorías Fílmicas Feministas formen parte de este nuevo paradigma da cuenta de y respuesta a la controversia que suscita la pregunta sobre la metodología que utilizan, en tanto ésta será siempre transdisciplinar y, si se nos permite, posmetológica, ya que el paradigma del que procede ha dejado atrás la idea de metodología tal como se entendía durante los años sesenta, es decir, como análisis rígido de aplicación sobre un objeto de estudio pasivo. A pesar de ello, sigue siendo posible identificar las raíces metodológicas fundamentales que imperan en el análisis feminista del cine.

Como se ha señalado antes, la semiótica y el psicoanálisis son los dos marcos metodológicos más importantes a partir de los que se realiza el análisis textual —su forma básica de aproximación a los

textos audiovisuales— desde las Teorías Fílmicas Feministas. Sin embargo, las feministas no han asumido los postulados semióticos y psicoanalíticos como si de un dogma se tratara, sino que, más bien, han profundizado en ellos. Profundizar, puntualiza Casetti (2005: 258), “quiere decir corregir, integrar, reorientar [...]. Pero profundizar quiere decir también enriquecer con nuevas aplicaciones.” Así, dentro de las revistas que han funcionado como fuente y desarrollo del feminismo cinematográfico —*Screen, m/f* o *Camera Obscura*, por nombrar las más importantes— se adoptaron métodos estructuralistas y postestructuralistas, aunque dirigidos a un fin distinto al que hasta entonces habían buscado los investigadores masculinos, los cuales omitían las discusiones sobre la imagen y la posición de la mujer dentro de la narrativa (Kaplan: 2000a: 6).

Además de transformar el objetivo del análisis, el trabajo de las Teorías Fílmicas Feministas dentro de los campos de la semiótica y el psicoanálisis ha supuesto una evolución doble en su aproximación a los textos:

First it has laid emphasis on the activity of reading films, of seeing film as a textual practice rather than an autonomous object of study or consumption, so that the effectivity of a film has to be seen as a function both of the mode of reading and the text itself. Secondly, work on text/subject relations has established that a transformation of the relationship between text and viewer is prerequisite for political work on cinema as an institution. It has therefore opened up a way of seeing film practice as a practice of meaning-production involving both film-maker and film viewer in a dialectical relationship —as a social practice.²⁸ (Johnston: 1980: 29)

²⁸ Primero ha puesto el énfasis en la actividad de lectura de películas, de ver el filme como una práctica textual más que como un objeto autónomo de estudio o consumo, así que la efectividad de una película tiene que verse como un función tanto del modo de lectura como del texto en sí. En segundo lugar, el trabajo en las relaciones del texto y el sujeto ha establecido que una transformación de las

Si bien en la medida en que Johnston da cuenta de una de las claves de la metodología fílmica feminista, esto es, la posición política de partida del investigador en tanto constructor de significados —alejado así del cientificismo del paradigma metodológico— las palabras de la británica apuntan a la necesidad de no entender la semiótica ni el psicoanálisis que se pone en funcionamiento en las Teorías Fílmicas Feministas en su versión práctica estructuralista, sino dentro del diálogo al que hacía referencia Casetti. Sin embargo, el alejamiento de la semiótica estructuralista no hace referencia sólo a sus métodos de análisis, sino también a sus postulados básicos. Así, la distancia teórica sobre Saussure y Lévi-Strauss²⁹ será una de las constantes de las Teorías Fílmicas Feministas según vayan evolucionando y profundizando en sus propios postulados.

Si bien, por un lado, el planteamiento de la lingüística estructural de Saussure —y como consecuencia también la antropología estructural de Lévi-Strauss— pone el énfasis en las reglas y convenciones de la *langue* (lengua), en las diferencias entre los signos como productoras de significados y, por ello, el binarismo aparece como el principio organizador de los sistemas, por su parte las Teorías Fílmicas Feministas se distancian de este planteamiento lingüístico y se inscriben, por lo general, en los postulados del postestructuralismo.

La semiótica postestructuralista comparte con la estructuralista la premisa “del papel determinante y constitutivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero rechaza el ‘sueño del cientificismo’ estructuralista, las esperanzas de estabilizar

relaciones entre texto y espectador es un prerrequisito para un trabajo político sobre el cine como institución. Así, ha abierto una manera de ver la práctica del filme como una práctica de la producción del significado que envuelve tanto al director como al espectador en una relación dialéctica —como una práctica social.

²⁹ Teresa de Lauretis, por ejemplo, formula una crítica al binarismo de Lévi-Strauss en su libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. (1992: 34-35).

el juego de las diferencias en el interior de un gran sistema general que englobe todos los aspectos de la cultura.” (Stam: 2001: 211). El postestructuralismo está vinculado, además, con la crítica a Saussure elaborada por Voloshinov y Bajtin, quienes se interesaban más por la *parole* (el habla) que por la *langue*.

La diferencia más importante en la aproximación que estos lingüistas hacen reside en la idea de que la *langue* se entiende como un sistema estable, de formas fijas, que constituye el objeto de estudio de la semiología de Saussure en tanto ésta es entendida como la ‘ciencia que estudia la vida de los signos’. Por su parte, la *parole* es “el acto de habla entre dos hablantes activos, es el lugar para lo individual y para lo provisional; este lugar es el escenario del cambio y por esta razón no puede ser objeto adecuado de estudio para la lingüística [saussuriana].” (Colaizzi: 2006: 155). La aproximación analítica a la *parole* más que a la *langue* es compartida por algunos de los referentes más importantes de las Teorías Fílmicas Feministas como Judith Butler —en su exposición de la teoría de la performatividad (2002, 2010a) —, Teresa de Lauretis —en su vinculación entre semiosis y experiencia (1992) o Giulia Colaizzi —en su construcción discursiva del cuerpo cyborguesco (2006).

La semiótica postestructuralista se aleja, así, “de la clasificación de los sistemas de signos —sus unidades básicas, sus niveles de organización— y [se acerca] a la exploración de los modos de producción de signos y significados, a las formas en que se usan, se transforman o se violan los códigos y los sistemas en la actividad social.” (de Lauretis: 1992: 265). Esto es debido a que

[e]l énfasis estructuralista en los contrastes binarios como fuente del significado lingüístico da paso a la visión derridiana del lenguaje como espacio polivalente de ‘juego’, un terreno indeterminado de deslizamientos y sustituciones. La concepción saussuriana de la relación diferencial entre signos se convierte, en manos de Derrida, en una relación dentro de los signos, cuya naturaleza

constitutiva es la de un desplazamiento constante o rastro. Para Derrida, por lo tanto, el lenguaje se inscribe siempre en una red de relevos y ‘rastros’ diferenciales que van más allá de la comprensión del hablante individual. Sin rechazar el proyecto semiótico ni negar su importancia histórica, Derrida propone una ‘gramatología’ que estudie la ciencia de la escritura y la textualidad en general. (Stam: 2001: 213)

Es en esta ciencia de la escritura —en la que se analizan los modos de producción de los significados a partir de los usos, transformaciones y subversiones de los códigos— en la que se enmarca el proyecto semiótico del feminismo teórico.

La profundización en los planteamientos teórico-metodológicos —en tanto revisión— de las Teorías Fílmicas Feministas, también se despliegan hacia la semiótica de orientación psicoanalítica que surgió a principios de los años setenta y que ponía a la escopofilia, el voyeurismo, el fetichismo, y los conceptos de la fase del espejo, el imaginario y lo simbólico como los esquemas clave en la construcción del significado de las películas y en la experiencia fílmica. Aunque los postulados psicoanalíticos se convirtieron en uno de los pilares de la metodología semiótica de las Teorías Fílmicas Feministas desde sus primeros momentos —en tanto Laura Mulvey (1988: 1), en su ensayo pionero “Placer Visual y Cine Narrativo” [1975] afirmaba su uso como “arma política”— estos fueron también sometidos a una revisión crítica.

A lo largo de la evolución de las Teorías Fílmicas Feministas, una gran cantidad de investigadoras, como advierte Stam (2001: 206), “señalaron las limitaciones ideológicas del freudianismo, que al privilegiar el falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico, no dejaba prácticamente espacio para la subjetividad femenina; estaba alejado, sin duda, de conceptos sutilmente genéricos como la ‘neutralidad analítica’.”

No sólo Freud, sin embargo, ha sido objeto de consideración crítica; Judith Butler —profundamente influida por el pensamiento de Derrida y a quien *per se* quizás habría que colocar más cerca de la *Queer Theory* que de las Teorías Fílmicas Feministas pero que, sin duda, por la calidad, profundidad y amplitud de sus reflexiones se ha convertido en una figura teórica de referencia para el feminismo fílmico— pone en entredicho la frontera entre lo imaginario y lo simbólico lacaniano. Para ello argumenta, a partir del mecanismo discursivo de la performatividad, que “lo que opera bajo el signo de lo simbólico no puede ser otra cosa que precisamente [un] conjunto de efectos imaginarios que han llegado a ser naturalizados y reificados como la ley de significación” (Butler: 2002: 126), reduciendo de esta forma, también, el falocentrismo lacaniano a una construcción discursiva.

La elaboración del marco teórico del análisis feminista del cine se produce, así, a partir de la revisión y utilización de las metodologías psicoanalíticas y semióticas de orientación postestructuralista, pero también superando los excesos que este marco comporta. En la medida en que el postestructuralismo tiende a poner al referente entre paréntesis, las teorías recientes, y en las que se inserta las Teorías Fílmicas Feministas, sostienen que

el carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad. [...] Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. A la ‘textificación’ del mundo le corresponde la ‘mundificación’ del texto. (Stam: 2001: 374)

Es precisamente en esta perspectiva en la que se inserta el análisis del cine desde las Teorías Fílmicas Feministas, como parte de

un proyecto mayor de crítica ideológica en la que se pone en cuestión la relación de la estética con la política y la cultura. Esta idea localiza a las Teorías Fílmicas Feministas dentro de las teorías más actuales, cuyo rasgo sobresaliente

es el hecho de que sus preguntas sobre el cine trascienden a menudo el fenómeno en sí, proceden de ‘fuera’ y apuntan ‘más allá’. [...] Porque el cine se prolonga y se funde con otros muchos ambientes. Por eso la teoría no puede ofrecer respuestas unívocas, lineales, definitivas; su única posibilidad es ofrecer redes de investigación que persigan y abarquen el objeto investigado. La teoría es entonces saber fragmentado y disperso. Un saber sobre el cine y al mismo tiempo más allá del cine. (Casetti: 2005: 346-347)

En el paradigma de pensamiento en el que se inserta el análisis del cine hoy en día, la teoría, en tanto investigación que persigue a su objeto de estudio en un diálogo constante y posicionado —como lo están, por otra parte, todas las ‘ciencias’ que proclaman su neutralidad y objetividad— y que trasciende los esquemas metodológicos de los que parte, la teoría —y discúlpese aquí el tropo retórico de la anáfora— debe ser entendida, asimismo, como metodología. Si bien ésta no consiste en una metodología deductiva, el análisis inductivo, en su construcción teórica a partir de los elementos concretos —los filmes— y dentro del marco situado de unos esquemas de saber, también es metodología.

1.2.2. Las Teorías Fílmicas Feministas y los Estudios Culturales

Debido quizás al terreno común interdisciplinario que las Teorías Fílmicas Feministas y los Estudios Culturales pisan, estos dos esquemas de análisis a menudo se solapan en el imaginario académico. Aunque ambos han caminado a menudo en paralelo y se

han servido en sinergia los unos de los otros (Casetti: 2005: 265), no sería apropiado entender los estudios fílmicos feministas como subsumidos en los segundos. Cada uno ha mantenido un origen y una evolución particular y, aunque comparten el interés por el cine, por la cultura y las formas de dominación ideológicas, fueron las propias teóricas feministas —como lo hace así Tania Modleski (1989: 4-8)— las que reprocharon en su primera etapa a los Estudios Culturales su parcialidad masculinista.

El movimiento de los Estudios Culturales nació en el Reino Unido en la década de los sesenta en el seno del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la Universidad de Birmingham y pretendía “situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio” (Stam: 2001: 258). Desde la perspectiva de este campo teórico, la exploración “de las formas de producción y circulación de los significados” (Fecé: 2004: 236) supone la investigación de “los aspectos de dominación ideológica y nuevos agentes del cambio social” (Stam: 2001: 259). No obstante, no se trata de una nueva disciplina sino más bien de un campo en el que convergen diferentes disciplinas como el análisis textual, el psicoanálisis, la sociología o la antropología, y así, en este sentido, formaría también parte del paradigma de las teorías de campo —una razón más que los aproxima a las Teorías Fílmicas Feministas. Los Estudios Culturales, en este sentido, no se configuran como un nuevo acercamiento a la interpretación de textos sino, como indica Fecé (2004: 236), “básicamente, [como] la introducción en esta interpretación de cuestiones como, por ejemplo, el género o las diferencias y desigualdades sociales, raciales o culturales.”

En lo referente al objeto de su estudio, una de las características básicas de los *Cultural Studies* es que “se interesan por aquellas instituciones y sistemas de clasificación por medio de los cuales circulan (y se inculcan) determinados valores, creencias, etc.” (Fecé: 2004: 238). Para ello, este movimiento —que hasta la conferencia internacional “Cultural Studies. Now and in the Future” celebrada en

la Universidad de Illinois en 1990, y a la que acudieron más de novecientos estudiosos, no adquirió legitimidad internacional (Fecé: 2004: 237)— explora la cultura en tanto “espacio en el que se construye la subjetividad contemporánea [que] está inextricablemente entretejida con representaciones mediáticas de toda clase” (Stam: 2001: 261). Así, como consecuencia, se estudian todos los aspectos de la cultura popular contemporánea, que van desde el rock, el comic, el cine popular, la televisión o la prensa del corazón (Fecé: 2004: 248), en lo que Stam (2001: 260) denomina una “democratización (...) de todos los fenómenos culturales como fenómenos susceptibles de estudio.” En definitiva, este movimiento representa “un desplazamiento del interés por los textos *per se* hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural (Stam: 2001: 261). En las Teorías Fílmicas Feministas, aunque asumen dicha interacción como parte fundamental del análisis de los filmes, los textos siguen siendo los objetos privilegiados de estudio.

A la hora de buscar las fuentes en las que se inspiran los *Cultural Studies*, la realidad es que éstas son diversas. En un primer lugar se fundamentaron en el marxismo, es decir, en los temas de clase, mientras que más adelante se centraron en el feminismo y la teoría crítica de la raza. Esto se debe a que este campo teórico piensa la cultura como “lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, géneros, razas y opciones sexuales” (Stam: 2001: 264). En este sentido, y sobre todo al tratar de “abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas” (Stam: 2001: 261), es en el que se relacionan con el marco teórico y metodológico utilizado en esta investigación, las Teorías Fílmicas Feministas.

1.2.3. La investigación de los géneros cinematográficos

A la hora de investigar el Woman's Film que despliega Isabel Coixet en su filmografía, parece necesario integrar también, dentro de la metodología de las Teorías Fílmicas Feministas, una aproximación al estudio de los géneros cinematográficos. Para esta empresa se ha escogido la aproximación semántico-sintáctico-pragmática del género de Rick Altman, un autor que entronca de lleno con la idea de los géneros cinematográficos que se mantiene en esta investigación, es decir, que aquellos son cualquier cosa menos inmutables, que se transforman, cambian y pueden reetiquetarse dependiendo de los intereses de los críticos e investigadores.

Altman escribió, antes de dicha aproximación, en 1984, un primer artículo que proponía un análisis exclusivamente semántico-sintáctico. Es el propio Altman (2000: 280) quien reformula su método en la medida en que éste ignoraba, según sus propias palabras,

la amenaza que las percepciones divergentes suponen. [...] Al presuponer que existía un reconocimiento estable de los factores semánticos y sintácticos común a una población inestable, minimicé el hecho de que los géneros son distintos para sus distintos públicos, y de que espectadores diferentes pueden percibir elementos semánticos y sintácticos muy diferentes en una misma película. [...] El intento por mi parte de forjar una terminología objetiva se vio afectado por mi incapacidad de reconocer la naturaleza discursiva de los géneros.

Por el enfoque semántico se entienden los elementos concretos y visuales que caracterizarían a un género concreto, lo que podríamos extrapolar como su vocabulario visual y sonoro. Es decir, los personajes y su caracterización, los planos, la iluminación, las

localizaciones y los decorados; todo aquello que compone la puesta en escena. El enfoque sintáctico hace referencia a las estructuras o relaciones en las que estos elementos semánticos se disponen; el ejemplo más recurrente es el del *western*, en el que la dialéctica entre jardín y desierto funciona en paralelo a la de civilización y naturaleza, progreso y atraso.

La distinción entre lo semántico y lo sintáctico [...] se corresponde por lo tanto con una distinción entre los elementos primarios, lingüísticos, que constituyen todos los textos y los significados textuales secundarios que en ocasiones se construyen en virtud de los nexos sintácticos establecidos entre elementos primarios. Esta distinción ocupa un lugar destacado en la presente aproximación a los géneros [...] porque la distinción semántico-sintáctico es fundamental para una teoría que explique cómo un tipo de significado contribuye y llega a establecer el significado de otro. Al igual que un texto establece nuevos significados para términos familiares al tomar unidades semánticas conocidas y someterlas a una redeterminación sintáctica, el significado genérico sólo se constituye como tal mediante el repetido despliegue de unas estrategias sintácticas sustancialmente iguales. (Altman: 2000: 303)

La aproximación que propone Altman en un primer momento centra su análisis en los elementos semánticos y sintácticos de los géneros entendidos como complementarios y es útil como metodología de análisis de la construcción de los significados dentro de los géneros. Sin embargo, dentro del análisis textual postestructuralista, se buscarán no sólo las estabilidades de los códigos sino, sobre todo, las desestabilizaciones en los significados producidas por mutaciones semánticas o sintácticas en las convenciones.

La adición de la perspectiva pragmática al estudio de los géneros supone abordar, como afirma Francisco García García (1998b: 195), “cómo se relacionan los distintos actores o intérpretes de los textos

mediados”, o, en otras palabras, atender su ‘factor de uso’. Así, “[p]ara comprender qué factores semánticos y sintácticos crean verdaderamente significados [...] es necesario someterlos a un nuevo análisis basado en los usos a los que se aplican” (Altman: 2000: 282). Es precisamente en este punto —en el que el uso de las convenciones semántico-sintácticas debe delimitarse para su estudio— donde entraría en juego el feminismo fílmico. Si bien la metodología semántico-sintáctico-pragmática entiende a los géneros “como el campo de batalla y el lugar de cooperación entre múltiples usuarios” (Altman: 2000: 284), la aproximación al género desde las Teorías Fílmicas Feministas, pondrá como centro de atención aquellos elementos semántico-sintácticos valorables a la hora analizar la representación de la identidad femenina. Como consecuencia inevitable, algunos códigos significantes del Woman’s Film y, por tanto, del melodrama y del *noir*, serán subrayados, mientras que otros quedarán desenfocados, habida cuenta de la posición de lectura que se despliega para el análisis. La delimitación de la población lectora —en este caso, el feminismo teórico— tiene consecuencias en los códigos semánticos y sintácticos que serán analizados en la investigación.

1.2.4. Esbozo metodológico a partir de las Teorías Fílmicas Feministas y de los géneros cinematográficos

Una vez que se han señalado las aproximaciones metodológicas en las que se fundamenta esta investigación, parece necesario apuntar cuál será su manifestación concreta a la hora de examinar la construcción de la identidad femenina en el Woman’s Film de Isabel Coixet.

Dentro del que será un análisis textual basado en las coordenadas semióticas y psicoanalíticas postestructuralistas y a partir del marco de las Teorías Fílmicas Feministas, el primer paso

consiste en conocer las convenciones de los géneros que se ponen en juego en los Woman's Films. Esa etapa es, sin duda, una fase de lectura y reflexión a partir de las Teorías Fílmicas Feministas en general y de su incursión en el Woman's Film en particular. Es a partir de dichas convenciones que se identifican las 'verdades' de la supuesta 'feminidad' —los significados del filme— que se despliegan en los melodramas clásicos. Es entonces cuando el investigador procede a su propia desfamiliarización.

El segundo paso busca localizar dichas convenciones semántico-sintácticas en las películas que componen el objeto de estudio de la investigación para después estudiar su adecuación o deconstrucción en materia de significación con respecto a los modelos conocidos y estudiados por las teóricas feministas, teniendo en cuenta las condiciones espacio-temporales de producción. Para ello, entonces, no sólo se comparan las convenciones genéricas —narrativas, temáticas y estilísticas— sino que, a la hora de analizar la construcción de los significados de los Woman's Films de Coixet, se leen dichos textos fílmicos a la luz de los conceptos teóricos sobre el género esbozados por las Teorías Fílmicas Feministas —mascarada, performatividad, etc.

Una vez identificadas las convenciones asumidas y las que se erigen como subversivas o, al menos, contradictorias con respecto a los significados clásicos sobre la feminidad, se procede a generalizar y teorizar sobre las estructuras de significación que rigen la escritura fílmica de Isabel Coixet, en lo que es una aplicación de la metodología inductiva propia del paradigma de las teorías de campo en el que está inscrita esta investigación. Para ello, se unifican los resultados de la investigación en dos bloques principales que concentran los rasgos fílmicos más importantes desde el punto de vista de las Teorías Fílmicas Feministas: el cuerpo como enunciado y la voz como discurso. El objetivo final será, por tanto, a partir del análisis de convenciones concretas, y mediante la aproximación

inductiva, la teorización de la construcción de las identidades femeninas en el cine de Isabel Coixet.

1.3. MARCO TEÓRICO

1.3.1. Las Teorías Fílmicas Feministas

Dentro de los marcos teóricos en los que se inserta esta investigación, tiene una fundamental relevancia lo que se ha designado como Teorías Fílmicas Feministas. Siendo conscientes de la falta de nomenclatura estandarizada de dicho campo teórico, es necesario señalar que asumimos la designación castellanizada —aunque en plural— que Giulia Colaizzi (2007) utiliza a partir de la propuesta terminológica de Francesco Casetti (2005: 251): la Feminist Film Theory. Si bien Casetti insiste en mantener el nombre en inglés, ya que esta teoría “adquirió importancia sobre todo en el mundo angloamericano” (Casetti: 2005: 251), Colaizzi, que escribe trece años después, asume “ya sin reticencia, pasado el umbral del siglo XXI” (Colaizzi: 2007: 10), la denominación en castellano, habida cuenta de que esta teoría ha traspasado ya las fronteras de Estados Unidos y Reino Unido para introducirse en gran parte de Europa, Latinoamérica y Australia.

Si bien aquí se han denominado Teorías Fílmicas Feministas, no es extraño encontrar otras denominaciones como Estudios Fílmicos Feministas, Estudios Feministas de los Medios o Feminismo Fílmico. Esto es debido a que “the knowledge produced in feminist film study

has varied with the goals, methods, and interests of different feminist film scholars. Knowledge produced varied also with the disciplinary basis of scholars taking up feminist film research.”³⁰ (Kaplan: 2000a: 1). Una vez establecido que estos estudios no presentan una estructuración ni una epistemología homogénea, en el caso concreto de esta investigación la elección precisa del nombre del marco teórico como Teorías Fílmicas Feministas puede entenderse bien como un homenaje, bien como una reivindicación de las bases ideológicas de la llamada segunda ola del feminismo, en tanto “[t]he term *theory* is frequently associated with a particular decade in film studies —the 1970s, with its intense concern with contemporary Continental explorations of subjectivity and ideology.”³¹ (Doane: 2004: 1230).

Poniendo como punto de partida su característica heterogeneidad y una evolución propia, “[e]l conjunto de prácticas y discursos críticos que podemos identificar como ‘teoría fílmica feminista’ se ha desarrollado en los últimos treinta años como parte de un proyecto general de crítica socio-cultural articulado alrededor de la necesidad de [la] desnaturalización de la imagen” (Colaizzi: 2007: 9). Esta crítica socio-cultural tiene uno de sus orígenes más decisivos en los movimientos de protesta de los años sesenta y, en concreto, en los movimientos de mujeres.

It was (not exclusively, but to an important extent) feminism that gave a new urgency to the politics of culture and focused attention on connections between oppression and command of language. Largely excluded from creative traditions, subjected to patriarchal ideology within literature, popular arts and visual representations, women

³⁰ El conocimiento producido por el estudio fílmico feminista ha variado con las metas, métodos e intereses de diferentes investigadores fílmicos feministas. El conocimiento producido también varió con las bases disciplinarias que tomaron los investigadoras que emprendieron la investigación fílmica feminista.

³¹ El término *teoría* se asocia frecuentemente con una década particular en los estudios fílmicos —la de los setenta, con su intensa preocupación con las exploraciones contemporáneas continentales de subjetividad e ideología.

had to formulate an opposition to cultural sexism and discover a means of expression that broke with an art that had depended, for its existence, on an exclusively masculine concept of creativity.³² (Mulvey: 2009: 115-116)

El movimiento feminista, por tanto, se enfocó en dos tareas distintas pero complementarias en materia cultural. Una negativa, en tanto se formuló como oposición crítica al sexismo cultural dominante, y otra positiva, en forma de búsqueda no sólo de una apropiación femenina de los puestos de la creación sino de una estética lejos del sexismo habitual de la representación. El encuentro del feminismo con la cultura y, así, con el cine, obedecía al objetivo de “explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal, con el propósito de transformar, en última instancia, no sólo la teoría y la crítica cinematográfica sino también toda forma de relación social cuya jerarquía esté basada en el género.” (Stam: 2001: 202).

El punto de partida de las Teorías Fílmicas Feministas es, sin duda, que los medios y productos culturales, entre los que figura el cine, se constituyen dentro de la ideología social predominante y, así, “tiene[n] repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género³³ en particular.” (Kuhn: 1991: 19). La imagen fílmica, por tanto, no cabe ser entendida como natural, como reflejo directo de la realidad, sino

³² Fue (no exclusivamente, pero en gran medida) el feminismo el que dio una nueva urgencia a las políticas culturales y enfocó la atención sobre las conexiones entre opresión y dominio del lenguaje. Ampliamente excluidas de las tradiciones creativas, tematizadas para la ideología patriarcal en la literatura, las artes populares y la representación visual, las mujeres tenían que formular una oposición al sexismo cultural y descubrir medios de expresión que rompieran con un arte que había dependido, para su existencia, de un concepto de creatividad exclusivamente masculino.

³³ El sistema de sexo/género, tal como lo teorizó Gayle Rubin en 1975, es “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen las necesidades humanas transformadas.” (*sic* Colaizzi: 2007: 24).

como una construcción contingente e histórica que participa de la configuración —positiva y negativa en tanto productiva y represiva— del imaginario social.

Subrayando que las Teorías Fílmicas Feministas tienen como objetivo transformar tanto la política cultural contemporánea como la realidad social, se comprende la ubicación del cine como un objeto privilegiado dentro de esta reflexión —la cual se configura, siguiendo a Colaizzi (2007: 11), como una “verdadera teoría del discurso”. Es necesario señalar, además, que para la teoría del cine que se encontraba en los años setenta en una etapa primigenia, las Teorías Fílmicas Feministas no fueron una corriente más, sino que le proporcionaron un cierto ímpetu,³⁴ “pues precisamente a través de esta actividad se plantean por primera vez un buen número de temas (el problema del placer de la visión, por ejemplo) [y] se abren algunos conceptos a nuevas dimensiones (la noción de sujeto) [...]” (Casetti: 2005: 252).

Es más, el alcance de la investigación feminista del cine, que, como ya se ha detallado, asentó sus principales coordenadas metodológicas sobre la semiótica y el psicoanálisis y que encontró un acomodo creciente dentro de la investigación académica en los años ochenta, no sólo suscitó un cambio en las cuestiones que dominaban el análisis en los años sesenta —clase e ideología— por las de sexualidad y género, sino que incidió sobre

todas las facetas del pensamiento cinematográfico. Por lo que respecta al cine de autor, la teoría feminista del cine criticó su masculinismo [...] propiciando a su vez la recuperación arqueológica de autoras [...]. [T]ambién suscitó nuevas ideas sobre el estilo (la cuestión de la *écriture féminine*), las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres a

³⁴ Es más, Shohini Chaudhuri afirma que las Teorías Fílmicas Feministas casi llegaron a configurarse como la ortodoxia de la teoría fílmica (2007: 1).

trabajos como el montaje, similar a la ‘costura’ y las tareas de ‘scriptgirl’, similar a ‘ordenar la casa’), y sobre las teorías del espectador (la mirada femenina, el masoquismo, el disfraz). (Stam: 2001: 204)

No cabe duda, sin embargo, de que a lo largo de todas estas facetas del pensamiento cinematográfico subyace el interés por la diferencia. Este término, a lo largo de la evolución del feminismo,

ha sufrido varias transformaciones en lo que respecta a su valor epistemológico [...]. En un primer momento, con el movimiento de las mujeres fue posible pensar la diferencia como diferencia sexual y social entre mujer y hombre [...]. En un segundo momento, sin embargo, al difundirse el feminismo entre mujeres de diversas clases sociales, culturas, etnias y generaciones, se hicieron evidentes las grandes diferencias entre mujeres que inciden imprescindiblemente en la misma diferencia sexual. (de Lauretis: 2000: 7)

Estos dos valores dentro del marco que nos compete tienen una importancia significativa en tanto señalan una evolución del pensamiento teórico feminista. No obstante, esto no quiere decir que la segunda etapa, que denominaremos ‘de la contradicción’, desestime toda la producción teórica de la primera, que llamaremos ‘de la oposición’. Es más, a pesar de las críticas —y autocríticas— que recibió el artículo de Laura Mulvey “Placer Visual y Cine Narrativo” de 1975 y que puede entenderse como la piedra fundacional de las Teorías Fílmicas Feministas, muchos de sus postulados siguen siendo estándares de la reflexión feminista sobre la imagen.

A lo largo de las próximas páginas se tratará de exponer las bases teóricas fundamentales que se han utilizado para esta investigación. No es nuestro objetivo resumir de manera general las Teorías Fílmicas Feministas, por lo que una multiplicidad de sus áreas quedará sin exponer de manera consciente. Así, y en aras de

garantizar la efectividad de este apartado, nuestro criterio de exposición se ha regido, primero, por aquellos núcleos teóricos que se ponen en relación con los textos audiovisuales que son el objeto de nuestra investigación —excluyendo, de esta forma, todo aquello que el análisis de los filmes no ha exigido— y, segundo, por la dialéctica y la evolución que ha tenido lugar como consecuencia de las profundizaciones y diálogos de naturaleza teórica entablados en el seno de las Teorías Fílmicas Feministas.

1.3.1.1. La diferencia sexual como oposición construida

La etapa ‘de la oposición’ gira alrededor de la concepción de diferencia sexual, entendiendo al hombre y a la mujer como posiciones antagónicas dentro de un sistema, en este caso, del sistema signifiante cinematográfico. Así, tal como explica Laura Mulvey (1988: 1), “el cine refleja, revela, e incluso participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo.” Es decir, en la forma cinematográfica, narración, puesta en escena y los dispositivos de la mirada —tanto diegéticas como extradiegéticas— se configurarían a partir de los significados que el patriarcado le otorga a la diferencia sexual.

Teresa de Lauretis (1992: 29) resume la posición de la mujer históricamente y —en lo que nos atañe— dentro de la producción cultural y cinematográfica como “ob-scena”, es decir, “fuera de la escena”. Dentro de la narración clásica el personaje masculino es configurado como “el sujeto de la acción, llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, el personaje femenino está condenado a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe.” (Colaizzi: 2007: 42). El sistema binario sobre el que descansa la diferencia sexual, así como la mayor parte de los discursos de la modernidad occidental, configura por tanto a la mujer como el

opuesto del hombre, el opuesto al sujeto en cuanto a funcionalidad, lo cual supone que

[l]a mujer queda, dentro del ámbito discursivo, imposibilitada para la actividad, pero también para llevar el dominio de la mirada, para la decisión y la enunciación. Queda reducida a la ausencia, al vacío y su representación se limita a su existencia en otro lugar. La contradicción hombre-mujer termina por convertirse en una más rígida ‘oposición hombre/no hombre’. (de Lauretis: 1992: 174)

Esa oposición no significa que el significante mujer desaparezca de la imagen filmica, sino más bien al contrario, pues “[l]a paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en su dependencia de la imagen de la mujer castrada para dar orden y sentido a su mundo” (Mulvey: 1988: 1). Lo que la dicotomía que expone de Lauretis significa, más bien, es que el significante mujer queda reducido a un significado que nada tiene que ver con ella misma. A menudo representada como “espectáculo-fetiche o imagen especular” (de Lauretis: 1992: 29), “woman represents not herself, but by a process of displacement, the male phallus. It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent”.³⁵ (Johnston: 2000: 25).

Así, la paradoja del falocentrismo conlleva a una segunda paradoja que se manifiesta en los significados de la mujer en el cine, donde

[t]he image is characterized by a lack of resemblance. Nevertheless, she somehow represents all women through her incarnation as a generalized femininity, an abstraction

³⁵ La mujer no se representa a sí misma, sino que por un proceso de desplazamiento, representa al falo masculino. Es probablemente cierto decir que a pesar del enorme énfasis puesto en la mujer como espectáculo en el cine, la mujer como mujer está ampliamente ausente.

or ideal of femininity. The monolithic category of Woman here is not even an alleged average or distillate of concrete women but their abstraction, their subtraction (in its etymological sense, abstraction is a ‘drawing away from’).³⁶ (Doane: 1991: 78)

La ausencia de mujeres reales e históricas como tales en la pantalla —y debe entenderse así el significante que aparece en el cine como ‘Mujer’— no sólo borra las diferencias existentes entre las mujeres, sino que tiene consecuencias sociales. El cine es una tecnología social que colabora en la construcción de la subjetividad de los individuos y las sociedades. Debe comprenderse, por tanto, como parte de los Aparatos Ideológicos de Estado (A. I. E.) postulados por Louis Althusser, cuya función es “perpetuar una cierta ideología, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, naturalizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y papel en el entramado social” (Colaizzi: 2007: 39). El cine, como sistema de representación y a la luz del feminismo, opera dentro de los dispositivos de la violencia simbólica postulada por Pierre Bourdieu (2000: 86), la cual reproduce “[l]a dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica.” La dominación masculina opera mediante formas comunicacionales o discursivas construyendo a la Mujer como el significante de la pasividad, la resignación y el objeto de la mirada.

Precisamente sobre la mirada versan una gran cantidad de debates a lo largo del desarrollo de las Teorías Fílmicas Feministas, a

³⁶ La imagen se caracteriza por una falta de semejanza. Sin embargo, ella de alguna manera representa a todas las mujeres a través de su encarnación como una feminidad generalizada, una abstracción o ideal de feminidad. La categoría monolítica de Mujer aquí no es siquiera un supuesto promedio o un destilado de mujeres concretas sino su abstracción, su *substracción* (en su sentido etimológico, abstracción es “alejarse de”).

partir, precisamente, del texto de Laura Mulvey (1988: 9) “Placer visual y cine narrativo”, que detecta tres miradas que funcionan dentro del dispositivo cinematográfico: la de los personajes, la de la cámara y la del espectador. Todas ellas, afirma, descansan sobre la diferencia sexual. La mujer se configura como “sermiraidad” [*to-be-looked-at-ness*], el objeto y no el sujeto del acto visual, por lo que la mirada en sí —y por tanto el dispositivo cinematográfico cuya característica fundamental es su sistema de miradas— es comprendida como masculina. Si bien esta conceptualización regirá ampliamente en el discurso fílmico feminista sobre el cine,³⁷ Ann Kaplan (1998: 62) precisa que la mirada no es necesariamente masculina, sino que “poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición ‘masculina’.”

Este desplazamiento desde una idea esencialista a una concepción en clave de posicionamiento —y por tanto, transitorio y mutable— es clave dentro de las Teorías Fílmicas Feministas. Dicho desplazamiento se reproduce a su vez en el ámbito del deseo de manera consecuente, pues “[i]n the classical narrative cinema, to see is to desire³⁸.” (Williams: 1984: 83). Si bien el hombre aparece como el sujeto activo del deseo, la Mujer en el cine —y sobre todo en el Woman’s Film en tanto es el género que se ocupa específicamente de este asunto— es construida en términos de pasividad. La mujer no desea, sólo puede desear el deseo (Doane: 1987b). Sin embargo, tal y como explicita de Lauretis (1992: 225-226), “[a]mbos términos, feminidad y masculinidad, no se refieren tanto a cualidades o estados del ser inherente a una persona como a posiciones que ocupa en relación con el deseo. Son términos de la identificación.”

³⁷ Doane mantiene esta afirmación en su artículo “Woman’s Stake. Filming the Female Body”, publicado por primera vez en 1981 en el número 17 de la revista *October* y republicado después en 1991 en su libro *Femmes Fatales: feminism, film theory, and psicoanálisis*. London & New York. Routledge

³⁸ En el cine narrativo clásico, ver es desear.

Es necesario leer los razonamientos de Kaplan y de Lauretis más allá de la mirada diegética de los personajes dentro de la narración y hacerla extensible a las otras dos miradas proclamadas por Mulvey: la de la cámara y la del espectador. La desesencialización de la diferencia sexual, que comenzó con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949) en el que elaboraba el mantra del feminismo ‘no se nace mujer, llega una a serlo’, se extiende así a los dispositivos del lenguaje fílmico, entre los que la espectadoriedad contó con un foco privilegiado durante la década de los años ochenta.

De nuevo este tema encuentra su base en el artículo de 1975 de Mulvey, aunque en esta ocasión debido a la inmensidad de críticas que recibió su conceptualización de un espectador sin género o, lo que es lo mismo, un espectador exclusivamente masculino. Este ser neutro funcionaba en su mirada al cine a partir de dos ejes impedidos para la espectadora: el fetichismo —que implica una distancia con el objeto fetiche, el cuerpo de la mujer, que desde el psicoanálisis freudiano a la espectadora se le supone imposible— y el narcisismo de la identificación con el yo-ideal que encarna el protagonista masculino —en lo que Mulvey señala una re/presentación de la *méconnaissance* de la fase del espejo y que, por tanto, sólo sería plausible para el espectador del mismo género.

Como es evidente, el psicoanálisis reina en la teorización de la espectadoriedad engendrada —es decir, dotada de género—, la cual puede verse como uno de los grandes logros de las Teorías Fílmicas Feministas. Ante la avalancha de críticas, Mulvey reteorizó a la espectadora femenina siguiendo los postulados de Freud sobre la fase fálica de la niña en su artículo *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1981). Así, habida cuenta de las asumidas regresiones a dicha fase preedípica o periodo masculino primario que según Freud la mujer adulta experimenta a lo largo de toda su vida y que suponen una alternancia entre periodos de feminidad y masculinidad —entendidos de nuevo como posiciones en relación al deseo— Mulvey teoriza la posibilidad de una identificación

transexual de la espectadora con el yo ideal masculino de la pantalla. En realidad, a rasgos generales, la fluidez en la identificación se convirtió en un rasgo clave a la hora de teorizar a la espectadora.³⁹

Importante para esta investigación es el artículo de Doane “Film and the masquerade” (1982),⁴⁰ donde postula la mascarada de la feminidad como teoría que desmitifica no sólo la idea psicoanalítica de la feminidad como proximidad esencial, sino también la consecuente sobreidentificación de la mujer con la imagen.⁴¹ La mascarada, entendida como performance de la feminidad sin una esencia detrás, y que insertaría un espacio entre el sujeto femenino y la imagen de la mujer en la pantalla, es, sin embargo, como la propia Doane reconoce años más tarde en “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator” (1988-89)⁴² una idea que, a nivel de espectadoriedad es difícil de teorizar. Doane la postula, entonces, más cercana al acto crítico que al acto de la recepción (1991: 41). Si bien es evidente que en el ámbito de la espectadoriedad

³⁹ Así, si Ann Kaplan (1998: 55) afirma el masoquismo como el placer visual de la mujer, en tanto ésta se identifica con la pasividad femenina y la objetualización, Miriam Hansen (2000: 241) desarrollaría la idea de la intercambiabilidad de la identificación femenina entre las posiciones sádicas y masoquistas. Por su parte, Miranda Sherwin (2008: 182) deconstruye el masoquismo como proceso pasivo para reconstruirlo como performance de la tiranía del género que busca el reconocimiento del sadismo masculino. Tal como la autora reconoce, aunque esta conceptualización no destruye el binarismo, sí expone el género como construido.

⁴⁰ En la bibliografía utilizada para esta investigación, este artículo corresponde a la referencia Doane (2000).

⁴¹ Esta sobreidentificación con la que se había teorizado clásicamente a la espectadora es explicada por la propia Doane. Así, la autora afirma que, según Freud en su artículo “Feminidad”, a diferencia del hombre, la mujer no puede fetichizar una castración que entiende de forma inmediata cuando ve el cuerpo distinto del hombre. En definitiva, la distancia con la imagen no es posible para la mujer porque, en realidad, “*she is the image*” (Doane: 2000: 423). [Ella *es* la imagen]. La mascarada le otorgaría ese espacio entre su cuerpo y la imagen de la pantalla.

⁴² En la bibliografía utilizada para esta investigación, este artículo corresponde a la referencia Doane (1991).

se han transformado los esencialismos en posiciones dinámicas y mutables, “one would hope, instead, that spectatorship could one day be theorized outside the pincers of sexual difference as a binary opposition.”⁴³ (Doane: 1987b: 9).

Es precisamente en este sentido en el que las Teorías Fílmicas Feministas han buscado conceptualizar el cuerpo y la voz femenina en el filme. Por un lado los esfuerzos teóricos han tratado de dar cuenta de la construcción de ambos recursos en el cine *mainstream*. Por otro, ha buscado la manera de deconstruir los significados que ambos comunicaban y que mantenían a la mujer dentro de la dicotomía oposicional de la diferencia sexual. Para entender el proceso deconstructivo y reconstructivo, sobre todo en lo que al cuerpo se refiere, es necesario saltar a la segunda fase ‘de la contradicción’ en las Teorías Fílmicas Feministas.

1.3.1.2. De la oposición a la contradicción

La diferencia biológica que marca la construcción de los significados de la mujer en el cine se percibe también detrás del registro auditivo. La matriz de la diferencia sexual configura la relación diegética masculina y femenina con el discurso. Si bien el hombre tiene acceso a éste, la mujer a este respecto se encuentra dentro de una economía deficitaria o, incluso, excluyente. Uno de los principales problemas a los que se enfrentaron las Teorías Fílmicas Feministas a la hora de teorizar la voz femenina se vincula con una de las cuestiones fundamentales del feminismo: la cuestión del lenguaje. Esta problemática no sólo afecta al registro auditivo sino, en general, a todos los dispositivos discursivos.

A la hora de abordar el problema de la exclusión de las mujeres de los discursos culturales y, por tanto, de la construcción de una

⁴³ Uno esperaría, en cambio, que la espectadoriedad pudiera un día ser teorizada fuera de las tenazas de la diferencia sexual como oposición binaria.

cultura femenina y feminista, las Teorías Fílmicas Feministas partieron de las teóricas francesas que, influidas por Lacan, entendían el lenguaje como la base del sistema simbólico y, por tanto, operando sobre un eje masculino.⁴⁴ Así, las mujeres se encuentran alienadas dentro de un sistema lingüístico que las oprime. El lenguaje se consideraba, por tanto, como un sistema inamoviblemente masculino y masculinista, a la manera de la *langue* de Saussure, tal como hemos visto.

Esta idea del lenguaje como *langue* está asimismo vinculada con la necesidad que postularon Mulvey (1975) y Johnston —en su también artículo decisivo “Women’s Cinema as Counter Cinema” (1975)⁴⁵— de liberar el lenguaje —realista— de la cámara. Así, afirman que “[t]he tools and techniques of cinema themselves, as part of reality, [...] are not neutral [...]. It is idealist mystification to believe that ‘truth’ can be captured by the camera [...]”⁴⁶ (Johnston: 2000: 29). La consecuencia directa de estas posturas, que propugnaban la destrucción del placer fílmico, recayó en la práctica en una vanguardia fílmica feminista antirrealista y en una alabanza del silencio como “la principal forma que tienen las mujeres de resistirse a la opresión del lenguaje.” (Kaplan: 1998: 182).

Sin embargo el giro desesencialista que supuso entender el género como un sistema construido aunque naturalizado, también se produjo en materia de lenguaje y, por tanto, del cine. El silencio o el lenguaje semiótico de Julia Kristeva —vinculado con el imaginario—

⁴⁴ En realidad, las teóricas francesas, están, como afirma Doane (1987b: 10), elaborando las implicaciones de la teoría psicoanalítica lacaniana, en la que el falo aparece como la representación dominante de la falta, que estructura el lenguaje. Precisamente, debido a que, siguiendo a Lacan, la mujer “es” la falta, la diferencia sexual es trazada como diferencia en relación con el lenguaje.

⁴⁵ En la bibliografía utilizada para esta investigación, este artículo corresponde a la referencia Johnston (2000).

⁴⁶ Las herramientas y técnicas del cine en sí mismas, como parte de la realidad [...] no son neutrales [...]. Es una mistificación idealista creer que la ‘verdad’ puede ser capturada por la cámara.

comenzaron a entenderse como peligrosos, en tanto suponían “aceptar la exclusión de las mujeres de la esfera simbólica, [una] esfera [que] incluye grandes e importantes áreas de la vida. Obviamente, en cualquier orden nuevo, las mujeres tendrán que actuar en lo simbólico” (Kaplan: 1998: 189). Si bien Kaplan (1998: 255) propone “manipular los discursos reconocidos y dominantes con el fin de empezar a liberarnos *a través* de ellos, no más allá”, de Lauretis (1992: 55) da un paso más y afirma que

[s]i se puede decir que el cine es un ‘lenguaje’, es precisamente porque el ‘lenguaje’ no *es*, el lenguaje no es un campo unificado [...]. Hay ‘lenguajes’, estrategias lingüísticas y mecanismos discursivos que producen significados; hay diferentes modos de producción semiótica, formas distintas de invertir esfuerzo para producir signos y significados. En mi opinión, la manera de emplear ese esfuerzo, y los modos de producción implicados, tienen una relevancia directa, incluso material, para la constitución de los sujetos dentro de la ideología: sujetos diferenciados por la clase, la raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial que pueda tener valor político en situaciones vitales concretas y momentos históricos determinados.

De Lauretis —cuyas palabras la aproximan más a la *parole* de Voloshinov y Bajtin que a la *langue*, como ya se había señalado anteriormente—, será, así, la primera en postular la desidentidad del placer visual y narrativo y la opresión, y la necesidad de construir imágenes filmicas a partir de la definición de “los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo” (de Lauretis: 1992: 111), que permitan la representación de las contradicciones —y no ya la oposición masculino/femenino— entre las mujeres y dentro de ellas. Esta dirección teórica hay que entenderla dentro de un esfuerzo mayor, en las filas del feminismo, para liberar el lenguaje de su esencialismo e inmovilismo fundamental. El lenguaje se reteoriza, así, dentro del entramado deconstructivista, como procesual, dinámico y en constante mutación. Para ello Teresa de Lauretis

(1992: 270-282) recurre a Peirce y Umberto Eco en su conceptualización de la producción social del significado vinculada a la experiencia de los individuos; Giulia Colaizzi (2006: 152-162) a Voloshinov en su interpretación del signo como enunciado en tanto fenómeno social, como *between-ness*, y Judith Butler (2004: 35) a Derrida en su noción de la iterabilidad constitutiva a todo acto de habla.

Retomando de nuevo la idea del registro auditivo, y manteniendo presente la posibilidad de formas distintas de invertir esfuerzo para producir signos y significados, Kaja Silverman reformula la relación de la mujer con la voz y subraya que la posición habitual de la mujer en el cine dominante no es tanto el silencio sino su identificación con una cinta grabada que reproduce eternamente algo ya dicho. Silverman (1984: 134-137) detecta, como método para reducir el discurso femenino e impedir la introducción de perturbaciones y heterogenidades, la sincronización de la voz femenina con su cuerpo. La disociación de la voz y el cuerpo liberaría, entonces, el discurso femenino.

El cuerpo de la mujer ha sido de manera clara el significante por excelencia del cine clásico. Exhibido como objeto, “it is precisely the massive reading, writing, filming of the female body which constructs and maintains a hierarchy along the lines of a sexual difference assumed as natural.”⁴⁷ (Doane: 1991: 166). Vinculando su significado con la diferencia sexual —y dentro de la ansiedad de castración que el cuerpo femenino proyecta—, dicho cuerpo femenino se constituye más como un “canal para los procesos de condensación y de desplazamiento que tratan de encontrar una figura en la que fijar las ideas reprimidas. En este sentido, cualquier proceso de desconocimiento puede ser organizado alrededor de la seductora superficie [...] de la figura femenina.” (Mulvey: 1995: 76). Superficie

⁴⁷ Es precisamente la lectura, escritura y filmación masiva del cuerpo femenino lo que construye y mantiene una jerarquía a lo largo de las líneas de la diferencia sexual asumida como natural.

o canal, los significados que residen detrás del cuerpo femenino, tienen como punto básico de constitución la diferencia sexual. El proceso de deconstrucción y reconstrucción de este significante en el cine encuentra como fundamento las nuevas teorizaciones sobre el género, que pueden entenderse como una evolución apropiada dentro del feminismo. Esto es debido a que

[t]o articulate the relationship between cultural forms and women's oppression, to use psychoanalysis in discussing and exposing this relationship, both of these must precipitate a next phase, that will shift the terms and connotations that cluster around representations of sexual difference. But the either/or binary pattern seemed to leave the argument trapped within its own conceptual frame of reference, unable to advance politically into a new terrain [...].⁴⁸ (Mulvey: 2009: 169)

Dentro de esta nueva fase, que hemos denominado ‘de la contradicción’, las mujeres ya “no ‘son’ un sexo, sino un signo, una articulación de diferencias en el interior de un sistema: están determinadas y marcadas también por la clase, la raza, la preferencia sexual, la religión, la edad, etc., una multiplicidad de factores irreductibles a la diferencia sexual” (Colaizzi: 2007: 34). El género deja de concebirse como el fundamento absoluto de la opresión y la identidad, para concebir ésta, precisamente, como un proceso siempre en marcha constituido a partir y dentro de una red de dispositivos diferenciales de poder, que alejan de esta forma al sujeto del *cogito* cartesiano. La identidad, por tanto, ya no se entiende como esencia.

⁴⁸ Tanto articular la relación entre formas culturales y la opresión de las mujeres como usar el psicoanálisis para discutir y exponer esta relación, debe precipitar un fase posterior, que cambiará los términos y las connotaciones que se reúnen entorno a las representaciones de la diferencia sexual. El patrón binario (uno/otro) parece dejar la discusión atrapada dentro de su propio marco conceptual de referencia, inservible para avanzar políticamente en un nuevo terreno [...].

Esto no implica, sin embargo, la postulación de la inexistencia del género ni, por otra parte, la ausencia de consecuencias materiales del sistema sexo/género. Para Teresa de Lauretis (1989: 5) dicho sistema es, precisamente, “a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in social hierarchy, etc.) to individuals within the society”⁴⁹ y, por tanto, el género está impregnado de ideología. Así postula —partiendo de la ‘tecnología del sexo’ de Michel Foucault— la idea de la ‘tecnología del género’ como productor y a la vez producto de otras tecnologías sociales, como el cine. Sin embargo, los términos en los que de Lauretis formula su postura, se alejan de un determinismo que, ya anteriormente y también en materia lingüística, vimos que rechaza. Así, insiste,

[t]o assert that the social representation of gender affects its subjective construction and that, vice versa, the subjective representation of gender —or self-representation— affects its social construction, leaves open a possibility of agency and self-determination at the subjective and even individual level of micropolitical and everyday practice [...].⁵⁰ (de Lauretis: 1989: 9)

También configurando cierta agencia y desde una perspectiva pan-lingüística, Judith Butler expone el concepto quizás más decisivo dentro de esta fase. La performatividad del género hunde sus raíces en la lectura que Derrida hace de la teoría de los actos de habla de

⁴⁹ Un constructo sociocultural y un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, posición en el parentesco, estatus en la jerarquía social, etc.) a individuos dentro de la sociedad.

⁵⁰ Afirmar que la representación social del género afecta a su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género —o auto-representación— afecta a su construcción social, deja abierta la posibilidad de agencia y auto-determinación en un nivel subjetivo e incluso individual de lo micropolítico y de las prácticas diarias

Austin. Es necesario aclarar que Butler no postula que el género sea performativo, sino la performatividad del género. Ésta

debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. [...] [L]as normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (Butler: 2002: 18)

La imitación o citación sin un origen de las normas del género⁵¹ tiene el componente constitutivo, en la teoría de Butler, de la iterabilidad, es decir, la capacidad de producir permutaciones y transformaciones en los significados previstos de la citación. Esta iterabilidad aleja el género tanto del constructivismo como del determinismo permitiendo al sujeto una cierta agencia. La performatividad del género se distancia también de la concepción de “magia performativa” que Bourdieu (2000: 127) criticó en base a que “los sexos no son meros ‘roles’ que pueden interpretarse a capricho” y, en ese mismo sentido, de la performance del género que a menudo relaciona la teoría de Butler con la mascarada de Doane. Si bien es verdad que Doane (2000: 427) desesencializa la feminidad, siguiendo a Joan Rivière,⁵² alegando que entre la feminidad verdadera y la

⁵¹ Judith Butler se deshace del binarismo del sistema sexo/género que alegaba que el género era la construcción cultural del sexo. Para Butler (2010a: 55-56) “el género no es a la cultura lo que es el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura”.

⁵² Joan Rivière fue una importante psicoanalista inglesa discípula de Freud que postuló la noción clave —ampliamente utilizada desde el feminismo teórico— de la feminidad como mascarada en su texto “Womanliness as a Masquerade” en 1929, en el décimo número de la revista *International Journal of Psychoanalysis*.

maskarada no hay ninguna diferencia, también es cierto que esta última sí es configurada como una *performance* reactiva ante el miedo de haber ocupado una ‘posición masculina’. Aunque, de hecho, la performatividad tenga una parte de *performance*, la primera no puede reducirse a la segunda.

Tanto la tecnología como, fundamentalmente, la performatividad del género construyen el cuerpo discursivamente, lo alejan así de una superficie natural sobre la que se inscribe la cultura y lo organizan como, ya siempre, un texto sobre el que el género no opera a posteriori, sino que éste supone su condición constitutiva de inteligibilidad. El cuerpo de Butler —en su deuda reconocida con el cuerpo dócil de Foucault— ya no es por tanto una esencia sino el lugar donde convergen un entramado de relaciones sociales —y, por tanto, discursivas— contingentes.

En este mismo sentido desesencialista, Dona Haraway postula su cyborg, un ente relativo cuyo cuerpo híbrido, mezcla de animal, humano y máquina, es formado ya no tanto por las tecnologías del género como por las tecnologías cibernéticas. Este cyborg, “una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. [...] [E]l yo que las feministas deben codificar” (Haraway: 1995: 280), le sirve a Giulia Colaizzi para postular lo que denomina el cuerpo cyborguesco. Así, el cuerpo de este cyborg harawayano, leído a la luz del grotesco de Bajtin, es

un cuerpo que constantemente excede sus propios límites; no es un todo hecho de lo espurio, fragmentado en partes que una vez pertenecieron a otra totalidad, sino un cuerpo dialógico, idéntico a sí mismo y otro a la vez, consecuente e inestable en el tiempo; un cuerpo estructurado, en y a través del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias. (Colaizzi: 2006: 152)

El cuerpo postulado por el feminismo en la etapa ‘de la contradicción’ tiene poco o nada que ver con el cuerpo de la

diferencia sexual de la fase ‘de la oposición’. Entendido ahora como un enunciado en un horizonte de referencia, inserto y construido como un dispositivo comunicacional en/por el lenguaje y los discursos, lo que las Teorías Fílmicas Feministas subrayan es que “what is at stake is [...] the syntax which constitutes the female body as a term.”⁵³ (Doane: 1991: 176). El estudio de la construcción de los significados —abyectos o normativos— que el cuerpo femenino como enunciado presente será, por tanto, parte fundamental en cualquier investigación fílmica feminista.

1.3.2. El Woman’s Film como género cinematográfico

El interés por los géneros cinematográficos no es, desde luego, un acontecimiento reciente. Como estudio sistematizado nació a finales de los años sesenta, en parte motivado por una necesidad de “superar el binomio filme-director, propio de las aproximaciones ‘de autoría’ [...]” (Casetti: 2005: 303). Sería posible, de hecho, enmarcar el florecimiento del análisis de los géneros dentro del periodo del *auteur-structuralism* que

veía en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios). [...] Los miembros de esta tendencia destacaron la idea de autor como construcción crítica y no como persona de carne y hueso. Buscaban oposiciones estructurantes ocultas tras los motivos temáticos y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves de su significado profundo. (Stam: 2001: 150)

Teniendo en cuenta su focalización en los mitos, la iconografía y los escenarios entendidos como códigos, no es de extrañar que, por

⁵³ Lo que está en juego es [...] la sintaxis que constituye el cuerpo femenino como término.

ejemplo, uno de los libros más importantes de esta corriente, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), de Peter Wollen, estuviera basado en parte en ideas sobre los géneros cinematográficos. La década de los setenta vio cómo diversos “analistas cinematográficos como Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wright y Steve Neale aportaron nuevos métodos que iban a influir en el área tradicional de la teoría de los géneros.” (Stam: 2001: 152). Esto no significa, sin embargo, que antes de esta fecha no se hubiera investigado nada entorno a los géneros cinematográficos,⁵⁴ sino que, hasta entonces, “se trataba de un territorio en gran parte abandonado a los críticos apasionados y a los cinéfilos impenitentes.” (Casetti: 2005: 303).

Si bien durante esos primeros años los estudios sobre los géneros literarios sirvieron como base del análisis, durante los años ochenta y noventa la investigación sobre los géneros cinematográficos se constituyó “como un terreno aparte [...] desarrolla[n]do sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudios.” (Altman: 2000: 34).

En relación con el objeto de estudio, cabe destacar que existen dos concepciones de los géneros cinematográficos, una exclusiva, que habla de películas ‘de género’ como aquellos filmes de serie B creados de forma sistematizada por los estudios cinematográficos; y otra inclusiva, esto es, aquella que considera que todas las películas participan, de una manera u otra, de las convenciones de los géneros y que, por tanto, todas pueden adscribirse a uno o a más de uno. Esta última es la premisa sobre la que se trabaja en esta investigación.

Los géneros, sin embargo, no pueden considerarse exclusivamente grupos de filmes, ni siquiera convenciones o reglas que las industrias siguen de manera más o menos laxa a la hora de escribir una película.

⁵⁴ Sin ir más lejos, el propio Bazin estudió la evolución del western en *Le western ou le cinéma américain par excellence* (1953).

They consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. They offer a way of working out the significance of what is happening on the screen [...].⁵⁵ (Neale: 1990: 46)

Esta idea de los géneros como sistemas de expectativas que dirigen de alguna manera los significados y las interpretaciones de los espectadores debe, sin embargo, ser matizada. Los géneros no pueden entenderse como unidades estancas de significación, sino más bien como elementos de naturaleza discursiva. Esto implica, tal como vimos, que “los géneros son distintos para sus distintos públicos [...]” (Altman: 2000: 280).

En realidad, la discursividad de los géneros se produce como consecuencia de la diversidad de sus usuarios, que no puede reducirse sin embargo a productores, directores y espectadores, sino que debe ampliarse hasta la industria de la distribución y la exhibición así como a la crítica y la investigación. La interacción de estos grupos de usuarios, empezando desde la evolución de los géneros propuesta desde el ámbito de la producción —y que Rick Altman (2000: 81-85) describe como un proceso por el que se añade un adjetivo a un sustantivo⁵⁶— hasta alcanzar la venia de los espectadores y críticos en

⁵⁵ Consisten también, e igualmente, en sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan al cine, y que interactúan con las propias películas durante el proceso de visionado. Estos sistemas proveen a los espectadores medios de reconocimiento y entendimiento. Ayudan a convertir en inteligibles y por tanto explicables los filmes, y los elementos dentro de estos. Ofrecen una manera de entender la importancia de lo que está ocurriendo en la pantalla.

⁵⁶ Este fenómeno se produjo, por ejemplo, mediante la adición a distintos géneros (sustantivos), como el drama o la comedia, del adjetivo “musical”, lo cual, pasado el tiempo, convirtió al musical en sustantivo por derecho propio.

referencia a dichos cambios, es lo que motiva el proceso de generificación al que se ha aludido con anterioridad en esta investigación. Este proceso supone, por tanto, la evolución constante de los géneros y, así, la evolución de los significados —los sistemas de expectativas e hipótesis— que proponen los significantes de los géneros.

En cualquier caso, al abordarlo como objeto de investigación, resulta necesario subrayar su utilidad en tanto

instrumento cognitivo de exploración [...]. Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género ‘inferior’, para vulgarizar un género ‘noble’, para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación. (Stam: 2001: 156)

Es precisamente dentro de una concepción de transformación que se lleva a cabo el análisis del Woman’s Film en la filmografía de Isabel Coixet. Ya se abordó anteriormente la idea de que la aparición de este género cinematográfico no tuvo su punto de origen en la producción sino en la crítica cinematográfica feminista, que añadió la palabra ‘*woman’s*’ a una diversidad de géneros ya establecidos: el melodrama, el noir, y el filme gótico o de terror. La aceptación del resto de la industria de la nomenclatura genérica supuso la reconceptualización de un grupo de películas que desde los años del cine mudo hasta la década de los sesenta —aunque el auge de popularidad se dio entre los años treinta y los cuarenta— se dirigían fundamentalmente a la espectadora y que, hasta entonces, habían recibido la etiqueta —aunque sin constituirse como género— de *women’s picture*.

En las páginas que se suceden se tratará de dar cuenta del entramado teórico que desde la crítica feminista —puesto que ésta se ha ocupado en profundidad y poniendo el acento sobre asuntos del género cinematográfico en cuestión que los críticos anteriores no había tratado— se ha desarrollado entorno al Woman's Film. Sin embargo y, de nuevo, con idea de ser eficaces y prácticos, no se procederá a desarrollar un resumen de naturaleza abarcadora sino que se buscará poner el peso en aquellos conceptos de mayor interés para esta investigación.

A lo largo de las investigaciones que se han hecho sobre el Woman's Film, se han producido varios intentos de realizar una taxonomía de los tipos de películas que componen el género. Uno de ellos fue la clasificación temática que Molly Haskell hizo en su libro *From reverence to rape* (1975) y que fue señalada con anterioridad en el epígrafe sobre el objeto de estudio. Otra, más desarrollada y más vinculada con los géneros cinematográficos, es la que Mary Ann Doane realizó en su libro *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (1987). En ella, la autora señalaba cuatro tipos de películas: los filmes del discurso médico —y cuyo corpus de filmes se pueden relacionar con la temática de Haskell de 'aflicción'; los filmes maternos —relacionados con la modalidad de 'sacrificio' de Haskell; las 'historias de amor', que Haskell esbozó como filmes de 'elección', y por último, y de forma original, los 'filmes góticos paranoicos'; todos ellos con el motivo común de presentar como eje del relato la subjetividad femenina.

En cualquier caso, y aunque este género cinematográfico ha sido despreciado de forma general por la crítica, como señala Haskell (1975: 154) “[l]ike any routine genre, it was subject to its highs and lows, and ranged from films that adhered safely to the formulae of escapist fantasy, films that were subversive only ‘between the lines’

and in retrospect, and the rare few that used the conventions to undermine them.”⁵⁷

Para analizar en qué medida los filmes de Isabel Coixet se adhieren o socavan las convenciones, es necesario estudiar cuáles son éstas, en la medida en que se distancian de las habituales del cine clásico. Para empezar, el género en sí mismo debe ser considerado un *rara avis*, al localizar a un sujeto femenino en el centro de la narrativa. Tanto es así que las Teorías Fílmicas Feministas “would seem to indicate the very impossibility of a genre such as the woman’s film. For the figure of the woman is aligned with spectacle, space, or the image, often in opposition to the linear flow of the plot. From this point of view, there is something about the representations of the woman which is resistant to narrative or narrativization.”⁵⁸ (Doane: 1987b: 5).

Doane se está refiriendo aquí a las amplias argumentaciones que las teóricas feministas han desarrollado sobre el lugar de la mujer en la narración, como espacio o frontera que alcanzar y como objeto erótico por excelencia (de Lauretis: 1992: 187-188; Mulvey: 1988: 11-13). En el *Woman’s Film*, sin embargo, y debido fundamentalmente a que está dirigido a la espectadora femenina —a la que, por otra parte, no se le asume la posibilidad de desarrollar un deseo homosexual—, la mirada de la cámara es deserotizada. Esto es más evidente en los filmes de discurso médico, en el que el cuerpo de

⁵⁷ Como cualquier género cinematográfico rutinario, estuvo sujeto a altos y bajos, y osciló desde películas que se adherían sin problemas a la fórmula de fantasía escapista, películas que eran subversivas sólo ‘entre líneas’ y retrospectivamente, y los raros ejemplos que usaban las convenciones para socavarlas.

⁵⁸ Parecería indicar la misma imposibilidad de un género como el *Woman’s Film*. La figura de la mujer se alinea con el espectáculo, el espacio o la imagen, a menudo en oposición con el flujo de la trama. Desde este punto de vista, hay algo sobre las representaciones de la mujer que es resistente a la narrativa o a la narrativización.

la mujer se convierte ya no en un objeto de deseo, sino en un objeto de conocimiento. Concretamente,

[i]n this branch of the ‘woman’s film’, the erotic gaze becomes the medical gaze. The female body is located not so much as spectacle but as an element in the discourse of medicine, a manuscript to be read for the symptoms which betray her story, her identity. Hence the need, in these films, for the figure of the doctor as reader or interpreter, as the site of a knowledge which dominates and controls female subjectivity.”⁵⁹ (Doane: 1987b: 43)

Esta configuración del cuerpo de la mujer como documento para ser leído tiene dos consecuencias. La primera de ellas es que, en tanto alejado de su lugar como objeto erótico y construido como manuscrito que oculta una esencia, el cuerpo se aleja así de la configuración de superficie que la retórica clásica de Hollywood le otorgaba. Para comprender la segunda consecuencia hay que acercarse hasta otra de las características propias del Woman’s Film, por la que se presenta “an almost obsessive association of the female protagonist with a deviation from some norm of mental stability or health, resulting in the recurrent investigation of psychical mechanisms frequently linked with the ‘feminine condition’ —masochism, hysteria, neurosis, paranoia.”⁶⁰ (Doane: 1987a: 285).

La asociación de la mujer con lo patológico será moneda corriente en el Woman’s Film, que termina por girar alrededor del

⁵⁹ En esta rama del Woman’s Film, la mirada erótica se convierte en mirada médica. El cuerpo femenino es localizado no tanto como espectáculo sino como un elemento en el discurso de la medicina, un manuscrito para ser leído a través de los síntomas que delatan su historia, su identidad. De aquí la necesidad, en estos filmes, de la figura del doctor como lector o interpretante, como sitio del conocimiento que domina y controla la subjetividad femenina.

⁶⁰ Una casi obsesiva asociación de la protagonista femenina con una desviación de alguna norma de estabilidad mental o de salud, resultando en la investigación recurrente de mecanismos psíquicos frecuentemente ligados con la ‘condición femenina’ —masoquismo, histeria, neurosis, paranoia.

masoquismo en el melodrama maternal, de la paranoia en el filme gótico paranoico, y de la histeria y la neurosis en el del discurso médico. Hablar de neurosis es, en realidad, análogo a hablar de la histeria (Freud: 2002: 10), esta última, una palabra que “is derived from the Greek word *uterus*, and the nineteenth century defined this disease quite specifically as a disturbance of the womb —the woman’s betrayal by her own reproductive organs.”⁶¹ (Doane: 1987b: 38).

No obstante la histeria no puede reducirse a una enfermedad uterina, sino que debe entenderse como un desorden psíquico en el se desplaza la energía ligada a una idea reprimida —habitualmente configurada como trauma— hacia el territorio corporal. Se produce de esta manera una somatización que, en su forma más habitual, se presenta en forma de mutismo. Esto nos lleva de forma inmediata a la segunda consecuencia: el cuerpo de la mujer, en tanto concebido como cercano a la psique, se representa fuera de la dicotomía occidental mente/cuerpo —y de nuevo dentro de la configuración psicoanalítica clásica de la feminidad como proximidad.

Es interesante señalar con respecto a la histeria que ésta se alinea con uno de los mecanismos que rigen la puesta en escena del melodrama, donde, tal como lo teorizó Geoffrey Nowell-Smith (1987: 73-74), “[t]he undischarged emotion which cannot be accommodated within the action, subordinated as it is to the demands of family/lineage/inheritance, is traditionally expressed in the music and, in the case of film, in certain elements of the *mise en scène*. [...] In melodrama [...] a conversion can take place into the body of the text.”⁶²

⁶¹ Deriva de la palabra griega *uterus*, y el siglo XIX definía esta enfermedad de forma específica como una alteración del útero —la mujer traicionada por sus propios órganos reproductores.

⁶² La emoción no descargada que no puede ser acomodada dentro de la acción, subordinada como está a las demandas de la familia/linaje/herencia, es expresada tradicionalmente en la música y, en el caso del filme, en ciertos elementos de la

Sin embargo, a pesar de la lucidez y el peso del argumento de Nowell-Smith, éste no fue capaz de vincular la histeria melodramática con lo femenino. Tal y como señala Tania Modleski (1987: 328), “according to the feminist argument, their voice [the female voice] has been silenced or repressed, and if melodrama deals with the return of the repressed through a kind of conversion hysteria, perhaps women have been attached to the genre because it provides an outlet for the repressed feminine voice.”⁶³

Si bien es verdad que, como dice la citada Modleski, se ha vinculado habitualmente el melodrama con la mujer, es menos cierto que el melodrama, en tanto *Woman's Film*, provea verdaderamente una salida para la voz femenina reprimida. Baste como ejemplo dar cuenta del mecánico desprecio que las fantasías y ensoñaciones de la mujer sufren en los *Woman's Films*, debido sin duda a que estas son comunicados directos, sin mediaciones, de los deseos de la mujer, mientras que, en los filmes del discursos médico, “[t]he woman's narrative acumen is thus transformed into the symptom of illness. Her narrative cannot stand on its own —it must be interpreted”⁶⁴ (Doane: 1987b: 52-53). La interpretación, como no podía ser de otra forma, es llevada a cabo por el discurso masculino médico. En definitiva, esto significa que, habiendo configurado el cuerpo femenino como histérico, “it is ultimately the symptoms of the female body which ‘speak’ while the woman as subject of discourse is inevitably absent.”⁶⁵ (Doane: 1987b: 66).

puesta en escena. En el melodrama, la conversión [histórica] puede tener lugar en el cuerpo del texto.

⁶³ De acuerdo con el argumento feminista, su voz [la femenina] ha sido silenciada o reprimida, y si el melodrama lidia con el retorno de lo reprimido a través de un tipo de conversión histérica, quizás las mujeres han sido vinculadas al género porque éste provee una salida para la voz femenina reprimida.

⁶⁴ La perspicacia narrativa de la mujer es así transformada en el síntoma de la enfermedad. Su narrativa no se sostiene por sí misma —debe ser interpretada.

⁶⁵ En último lugar son los síntomas del cuerpo femenino los que ‘hablan’ mientras que la mujer como sujeto del discurso está inevitablemente ausente.

No es éste el único ejemplo de la incapacidad del Woman's Film de posicionar a la mujer como sujeto por derecho propio. En el subgénero paranoico, los intentos de mantener a la mujer como sujeto de la mirada, llevarán a relacionar a la protagonista con la paranoia, donde los propios recursos de imagen y sonido fílmico se convertirán en los agentes de persecución de su alucinación paranoide (Doane: 1987b: 152). La mirada de la mujer queda, de nuevo, desacreditada.

Si bien la mujer enferma se ha erigido como una de las figuras recurrentes del Woman's Film, otra no menos importante es la figura de la madre. Habitual personaje del melodrama familiar, se erige como centro narrativo del subgénero maternal, que funciona en la retórica colectiva como sinécdoque del Woman's Film. En este sentido, si desde una perspectiva general, la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la ausencia y la pasividad, de forma particular la madre no ha gozado de una suerte mucho mejor. Sin embargo, lo que a primera vista parece una consecuencia, es, en realidad, su causa originaria. Así, en realidad, “toda caracterización de la mujer como ‘ausencia’ en el patriarcado procede de la necesidad de reprimir la maternidad y las huellas dolorosas que deja en la memoria del hombre” (Kaplan: 1998: 359).

Esas huellas dolorosas deben entenderse como el ‘temor’ que se produce en el hombre como consecuencia de la subordinación que de niño experimentó hacia la madre en la fase pre-edípica, momento en que su identificación con ella era total. Así, Gaylyn Studlar (2000: 211), en su lectura de Janine Chasseguet-Smirgel, sugiere que “the contempt for women Freud believed was an inevitable male reaction to the perception of female ‘castration’ is actually a pathological and defensive response to maternal power.”⁶⁶

⁶⁶ El desprecio por las mujeres que Freud creía era una reacción masculina inevitable a la percepción de la ‘castración’ femenina es, en realidad, una respuesta patológica y defensiva al poder maternal.

Ante este poder maternal que se presenta de forma amenazadora para el hombre, se procedió a “reprimirlo y desplazarlo hacia mitos que vacilan entre la hipostatización y romantización (el mito de la figura protectora y omnipresente pero abnegada) y la denigración (el mito de la madre negligente y sádica)” (Kaplan: 1998: 307). Estos dos modelos de la madre en el inconsciente que el psicoanálisis articuló se transmutaron en dos modelos sociales que, inevitablemente, incidieron en las narrativas cinematográficas. Por un lado encontramos el paradigma de la madre fálica, vista fundamentalmente desde la perspectiva del hijo y más habitual a partir de la década de los cuarenta, debido al mayor nivel de amenaza que representaban las mujeres tras el retorno de los soldados de la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, hallamos el paradigma de la madre sacrificante, que “uncritically embodies the patriarchal unconscious and represents woman’s positioning as lack, absence, signifier of passivity. The pattern is often set within the mother’s point of view, since for most of the narrative she has accepted her patriarchal positioning [...]”⁶⁷ (Kaplan: 1992: 124). En la medida en que la subjetividad central es la de la mujer, éste será el paradigma maternal más representado dentro del Woman’s Film, que reproduce así “scenarios of separation, separation and return, or of threatened separation [...]. [I]t foregrounds sacrifice and suffering, incarnating the ‘weepie’ aspect of the genre [...]”⁶⁸ (Doane: 1987b: 73).

La convención del sacrificio se reproduce en el terreno del deseo de la mujer. En la medida en que la figura de la madre aparece, su sexualidad se ve desplazada hacia un deseo fálico por su hijo o hija, que es reeducado en la narrativa y culmina con la aceptación de la

⁶⁷ Encarna sin crítica el inconsciente patriarcal y representa la posición de la mujer como falta, ausencia, el significante de pasividad. El patrón es a menudo puesto dentro del punto de vista de la madre, ya que para la mayoría de las narrativas ella ha aceptado su posición patriarcal.

⁶⁸ Escenarios de separación, separación y reencuentro, o de amenaza de separación. [...] Pone en primer plano el sacrificio y el sufrimiento, encamando el aspecto ‘lloroso’ del género.

madre de su no-lugar dentro de la vida de su hijo/a.⁶⁹ Así, de la misma manera que en el Woman's Film maternal el deseo sexual de la mujer queda descartado, en el subgénero de la 'historia de amor', donde el deseo de la mujer es la premisa necesaria de su estructura argumental, "the problem of the maternal and its relation to female desire is rarely touched on, but when it is, it becomes the subject of a somewhat perverse discourse. [...] Motherhood is usually foreign to the discourse of the love story."⁷⁰ (Doane: 1987b: 120). Ante la necesidad de representar el deseo femenino, la maternidad queda descartada para la mujer.

El tiempo y los espacios también se configuran a partir de un tratamiento distinto dentro del Woman's Film. Ambos parecen mantenerse en una cierta idea de lo cíclico, espacios redundantes —la casa como escenario privilegiado con sus componentes significantes: la escalera, las ventanas, las puertas, las habitaciones cerradas y los retratos— y sucesos que se repiten y que habitualmente son señalados como las reminiscencias propias de la histeria. Aunque "repetition and return are manifestations of *another* relationship to time and space" (Modleski: 1987: 336) y podrían ser entendidas como la manifestación particular de una retórica 'femenina' —con el riesgo del matiz esencialista que esta idea introduce—, a menudo la espera se construye como la actividad 'pasiva' desarrollada por la protagonista, lo cual, junto con la retórica del 'demasiado tarde' propia del melodrama maternal, "induces a sense of stagnancy and nonprogression."⁷¹ (Doane: 1987b: 106). No cabe duda de que esta 'otra relación' tampoco abre espacios de inserción para la subjetividad femenina.

⁶⁹ A menudo los melodramas maternos exigen a la madre que ceda su sitio a otra persona, a otra madre más 'adecuada' para que su hijo/a sea aceptado en la sociedad. El ejemplo más claro es el de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

⁷⁰ El problema de lo maternal y su relación con el deseo femenino es raramente abordado, pero cuando se hace, se convierte en el sujeto de algún tipo de discurso perverso. [...] La maternidad es habitualmente extraña al discurso de la historia de amor.

⁷¹ Induce una sensación de estancamiento y de no progresión.

La pregunta inevitable que surge a continuación es ¿qué espacios para la inscripción del deseo —tanto de la protagonista como de la espectadora— y para la identificación permite este género cinematográfico? Inevitablemente el Woman's Film parece constituir el masoquismo como el régimen que subyace bajo el sufrimiento, el sacrificio y las esperas que tan habitualmente representa. Dentro del subgénero del discurso médico, la sexualidad es desplazada por la enfermedad pero, a la vez, se produce la institucionalización del deseo en la relación paciente-doctor. Para Mary Ann Doane (1987b: 69), “[t]he ease with which the woman slips into the role of patient is certainly linked to the fact that the doctor exercise an automatic power and mastery in the relation, which is only a hyperbolization of the socially acceptable ‘norm’ of the heterosexual alliance.”⁷²

La alianza heterosexual, con vistas al matrimonio, es el fundamento del deseo sobre el que opera también el subgénero de la ‘historia de amor’, pero en este caso la construcción de la mujer como sujeto de deseo inevitablemente hace presente el sadismo propio de la narración sobre la subjetividad femenina (Mulvey: 1988: 15), y que encuentra su corolario en los relativamente frecuentes desenlaces en los que la protagonista pierde la vida. Y es que, tal como afirma Claire Johnston, la muerte es “[the] location of all impossible signs”⁷³ (*sic* Doane: 1987b: 119). El sujeto femenino de deseo se configura, por tanto, dentro del Woman's Film como un signo imposible.

De hecho, lo que, siguiendo a Doane, parece constituirse como el definitivo signo imposible en el Woman's Film es el sujeto espectral femenino. Así,

⁷² La facilidad con la que la mujer se desliza hasta el rol de paciente está ligada al hecho de que el doctor ejerce un poder y un dominio automático en la relación, que es sólo la hiperbolización de la ‘norma’ socialmente aceptable de la alianza heterosexual.

⁷³ El lugar de todos los signos imposibles.

[c]onfronted with the classical Hollywood text with a male address, the female spectator has basically two modes of entry: a narcissistic identification with the female figure as spectacle, and a 'transvestite' identification with the active male hero in his mastery. [...] Because the woman's film purportedly directs itself to a female audience, because it pretends to offer the female spectator an identity other than that of the active male hero, it deflects energy away from the second 'transvestite' option [...] and towards the more 'properly' female identification. But since the woman's film reduces the specularizable nature of the female body, this first option of a narcissistic identification is problematized as well. In a patriarchal society, to desexualize the female body is ultimately to deny its very existence. The woman's film thus functions in a rather complex way to deny the woman the space of reading. All this is certainly not to say that the woman's film is in any way radical or revolutionary. It functions quite precisely to immobilize [...].⁷⁴ (Doane: 1987b: 19)

En efecto, la ideología que subyace en el Woman's Films no es, precisamente, participante del feminismo. A pesar de centrarse en un supuestamente 'sujeto' femenino, a menudo la representación coherente de dicha subjetividad aparece como imposible debido,

⁷⁴ Confrontado con el texto clásico de Hollywood que se dirige al espectador masculino, el espectador femenino tiene básicamente dos modos de entrar: una identificación narcisista con la figura femenina como espectáculo, y una identificación 'travestida' con el héroe masculino activo en su dominio. [...] Porque el Woman's Film supuestamente se dirige a una audiencia femenina, porque pretende ofrecer a la espectadora femenina una identidad distinta a la del héroe activo masculino, desvía energía desde la segunda opción 'travestida' [...] hacia una identificación femenina más 'propia'. Pero mientras el Woman's Film reduce la naturaleza especularizable del cuerpo femenino, la primera opción de una identificación narcisista también es problematizada. En una sociedad patriarcal, desexualizar el cuerpo femenino es al final negar su misma existencia. El Woman's Film así funciona en una forma más compleja para negar a la mujer el espacio de una lectura. Todo esto ciertamente no es decir que el Woman's Film sea de ninguna forma radical o revolucionario. Funciona más precisamente para inmovilizar [...].

precisamente, a que se sostiene dentro de “phallocentric discursive mechanisms. This is particularly explicit in the instability of certain privileged signifiers of enunciation —the voice-over and the point of view shot. The voice over, introduced in the beginning of the film as the possession of the female protagonist who purportedly controls the narration [...], is rarely sustained.”⁷⁵ (Doane: 1987a: 290).

No cabe duda, por tanto, de que el Woman’s Film se configura como un género que funciona como una “safety-valve for ideological contradictions centred on sex and the family [...] No ideology can even pretend to totality: it must provide an outlet for its inconsistencies.”⁷⁶ (Mulvey: 1987: 75). A pesar de que, efectivamente, el Woman’s Film funciona como una válvula de escape que termina por “interpelar a las espectadoras para que se reconozcan en tipologías pre-establecidas y normalizadas del ‘deber-ser’ mujer” (Colaizzi: 2007: 45), esto no significa que no queden espacios dentro de él que sirvan para una lectura feminista. Es más, las incoherencias y contradicciones de la representación dan cuenta de la situación opresiva de la mujer dentro del patriarcado. Así, [i]n the absence of any coherent culture of oppression, the simple fact of recognition has aesthetic importance; there is a dizzy satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive, and erupts dramatically into violence [...].”⁷⁷ (Mulvey: 1987: 75).

⁷⁵ Los mecanismos discursivos falocéntricos. Esto es particularmente explícito en la inestabilidad de ciertos significantes privilegiados de la enunciación —la voz en *off* y el plano subjetivo. La voz en *off*, introducida al principio del filme como posesión de la protagonista femenina que supuestamente controla la narración [...], raramente es mantenida.

⁷⁶ Válvula de escape para las contradicciones ideológicas centradas en el sexo y la familia. Ninguna ideología puede siquiera pretender la totalidad: debe proveer una salida para sus inconsistencias.

⁷⁷ En ausencia de cualquier cultura coherente de la opresión, el simple hecho de su reconocimiento tiene importancia estética; hay una satisfacción vertiginosa en ser testigos de la forma en que la diferencia sexual bajo el patriarcado es tirante, explosiva e irrumpe dramáticamente en violencia.

Sin embargo, la satisfacción que postula Mulvey es superada en gran medida por la propuesta de la propia Mary Ann Doane en sus conclusiones sobre el *Woman's Film*. Así, afirma que “[f]emininity is stylized through the work of the woman's film. The genre returns to us the familiar scenarios of waiting, giving, sacrificing, and mourning ennobled and made acceptable by the very fact of their narrativization. What is needed is a means of making these gestures and poses fantastic, literally incredible.”⁷⁸ (Doane: 1987b: 180).

Esta necesidad que subraya Doane de conversión de lo aparentemente natural en ‘increíble’ en la representación del género es la que ha conllevado una suerte de regenerificación del término *Woman's Film* por el de *Women's Cinema*. Así, ya en el contexto en el que las teóricas feministas se habían apartado de la “estoica prescripción de la auto-disciplina, de la destrucción del placer visual” (de Lauretis: 1992: 246), surgió este segundo término que se presenta como crítico y polémico frente al *Woman's Film*. Así,

hablar de cine de mujeres quiere decir proponer la noción de un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica filmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen filmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, leerla, cuestionar su carácter aparentemente referencial, su función de mimesis de la realidad. Implica también un proyecto de des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino presentado constantemente en el cine clásico [...] como objeto de la mirada y del deseo: aislado, expuesto, embellecido. [...] Este proyecto implica no la sexualización de la imagen o de la política, sino la

⁷⁸ La feminidad es estilizada a través del trabajo del *Woman's Film*. El género nos devuelve escenarios familiares de espera, dar, sacrificio y duelo ennoblecidos y convertidos en aceptables por el mismo hecho de su narrativización. Lo que es necesario es un medio de hacer estos gestos y poses fantásticos, literalmente increíbles.

politización de la sexualidad, leer el mundo como texto y constructo, y dar cuenta del deseo de las mujeres de contar sus propias historias, su compromiso para leerse e in/scribirse de otra forma en lo social y en la cultura. (Colaizzi: 2007: 69-70)

Esta noción de contra-cine que propone Colaizzi, tiene como condición de producción reflejar el reflejo (Doane: 1987b: 181), es decir, confrontar las convenciones habituales de los géneros y de la representación femenina, sacarlas a la luz y señalar, así, la feminidad como construida para convertir lo que antes era visto como esencias en posiciones dentro del discurso. De esta forma, en la conversión del Woman's Film en Women's Cinema, se propone, de nuevo desde la crítica, regenerificar el género que se ocupa de la subjetividad femenina para que represente más a las mujeres sociales e históricas y menos los miedos y el inconsciente masculino.

1.4. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

1.4.1. Hipótesis de la investigación

En este apartado queremos esbozar las principales hipótesis que han servido como punto de partida para esta investigación, así como plantear los objetivos que hemos tratado de alcanzar mediante su desarrollo.

Nuestra investigación señala como **Hipótesis Principal (HP)**:

“Isabel Coixet opera en sus filmes una deconstrucción y/o subversión de los códigos y convenciones de género del Woman’s Film que tiene como consecuencia la transformación de los significados tradicionalmente comunicados por el significante ‘mujer’.”

En el Woman’s Film, la identidad femenina —en singular, ya que existe sólo un modelo de deber-ser mujer que se pone en funcionamiento en este género cinematográfico— se halla extraordinariamente delimitada por la ideología patriarcal que reside en la industria cultural convencional. Así, según apunta Mary Ann Doane (1987b: 180), “[f]emininity is stylized through the work of the woman’s film. The genre returns to us the familiar scenarios of

waiting, giving, sacrificing, and mourning ennobled and made acceptable by the very fact of their narrativization.”⁷⁹

Mediante la puesta en escena de dichos escenarios —y otros que veremos a lo largo de la investigación— que se consideran propios de la ‘feminidad’, y que forman parte del sistema de expectativas y de convenciones que circunscriben el Woman’s Film, la identidad de la mujer se construye vinculada a los significados de pasividad, resignación y, finalmente, de sumisión. Si esos escenarios, esos códigos genéricos, son subvertidos o, al menos, deconstruidos —como asumimos que lleva a cabo la cineasta Isabel Coixet en nuestra Hipótesis Principal—, los significados habituales que residen detrás del significante ‘estilizado’ ‘mujer’ serán también, como consecuencia del desplazamiento de los términos del sistema, transformados.

Ante dicha transformación de los significados del significante ‘mujer’ formulamos, como consecuencia inmediata, otras dos hipótesis. La primera **Hipótesis Secundaria (HS1)** es:

“Isabel Coixet se erige como una autora capaz de sobreponerse a las exigencias ideológicas de las convenciones del Woman’s Film sin importar los vínculos diferencialmente arraigados que mantienen con el patriarcado los diferentes géneros que lo configuran.”

Como ya vimos, el Woman’s Film es un género cinematográfico cuyo eje de coordenadas se construye sobre el concepto de lo femenino —tanto dentro de la narrativa como en la proyección de la espectadoriedad— pero en el que confluyen las convenciones de distintos géneros cinematográficos: el melodrama, el *noir* y el gótico. Concretamente, en el Woman’s Film de Isabel Coixet sólo el

⁷⁹ La feminidad se estiliza mediante el trabajo del Woman’s Film. El género nos devuelve escenarios familiares de espera, entrega, sacrificio y duelo ennoblecidos y convertidos en aceptables por el mero hecho de su narrativización.

melodrama y el género negro son reconocibles, ambos diferencialmente comprometidos con una ideología patriarcal que busca reubicar a la mujer dentro de esquemas seguros para el *statu quo* de la sociedad. Así, mientras el melodrama permite entrever las contradicciones irresolubles y las limitaciones en las que se localiza culturalmente la identidad femenina, el sadismo de la narración del *noir*, en el que la *femme fatale* debe ser inexcusablemente eliminada, imposibilita cualquier rastro de contradicción para invocar y restablecer la univocidad del significado de lo femenino.

Lo que se asume como nuestra primera Hipótesis Secundaria (HS1) es que la autoría que se le señala a Isabel Coixet —cuya visión personal de la sociedad, de los seres humanos dotados de género, así como de las relaciones interpersonales parece no sólo coherente sino fruto de reflexiones consistentes y argumentadas que, como hemos dicho, a menudo se hacen públicas en distintos medios de comunicación y que parece desarrollar en los guiones de sus filmes que ella misma escribe— es capaz de superar las imposiciones de significado que conllevan los códigos tanto del melodrama como del *noir*, sin importar sus diferenciales vínculos con la ideología patriarcal. La hipótesis que se propone aquí, al fin y al cabo, es que el peso del estatuto autoral es mayor que el del entramado de los géneros cinematográficos en los que la autora trabaja.

Derivada también de la Hipótesis Principal sobre el desplazamiento de los significados comunicados habitualmente por el significante ‘mujer’, podemos extraer nuestra segunda **Hipótesis Secundaria (HS2)**:

“La utilización de los códigos del Woman’s Film, la poética de la puesta en escena y la narrativa de los filmes estudiados de Isabel Coixet mantienen un profundo vínculo con los postulados del feminismo en el cine en general y con el concepto de Women’s Cinema en particular. Así, el sujeto mujer de Coixet podría alinearse con el ‘sujeto del feminismo’.”

Como hemos visto, y parafraseando a Colaizzi (2007: 69-70), el Women's Cinema es un proyecto de politización de la sexualidad que busca cuestionar —sacándolos a la luz— los modelos hegemónicos de representación, desnaturalizar la imagen fílmica, deserotizar y desestetizar el cuerpo femenino, y dar cuenta del deseo de las mujeres de contar sus propias historias, de in/scribirse de otra forma en lo social y en la cultura. En esta inscripción, la identidad femenina estaría menos interpelada por la ideología patriarcal y más por la feminista, configurándose así como el 'sujeto del feminismo'.

El 'sujeto del feminismo', sin embargo, no transmite unos significados específicos y delimitados, sino que, como afirma de Lauretis (1989: 9-10), se trata de una frase que implica

an understanding of the (female) subject as not only distinct from Woman with the capital letter, the representation of an essence inherent in all women [...], but also distinct from women, the real, historical beings and social subject who are defined by technology of gender and actually engendered in social relations. The subject of feminism I have in mind is one not so defined, one whose definition or conception is in progress [...].⁸⁰

El sujeto del feminismo, por tanto, no sólo articulará a las mujeres como diferentes a la Mujer —la identidad femenina patriarcal que habitualmente se pone en escena en el Woman's Film— sino también las diferencias entre mujeres y dentro de la misma mujer (de Lauretis: 1989: 2), de manera que su identidad se

⁸⁰ Un entendimiento del sujeto (femenino) no sólo como distinto de la Mujer con letra mayúscula, la representación de una esencia inherente a todas las mujeres [...], sino también distinto de las mujeres, los seres reales, históricos y los sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y en realidad engendradas [*engendered*] en las relaciones sociales. El sujeto del feminismo que tengo en mente es uno no tan definido, uno cuya definición o concepción esté en progreso [...].

manifieste siempre en constante progreso, alejada de cualquier significado estabilizado y, por tanto, delimitado y esencializado.

En el cine de Isabel Coixet mujeres y hombres se encuentran en una misma dinámica de búsqueda identitaria, una exploración no celebratoria en la que el dolor por la pérdida y la incertidumbre rigen el tono de unas cintas cuyo *telos* no es la re-categorización de las identidades sino la propia enfatización de un proceso de búsqueda sin final, en el que sólo puede aspirarse a un equilibrio siempre incierto, que deberá ser reacomodado a cada instante, y cuyo único eje central parece residir en el reconocimiento y la protección de la vulnerabilidad mutua.

1.4.2. Objetivos de la investigación

Tras la enunciación de las hipótesis de nuestra investigación, procedemos a formular ahora varios objetivos que parecen derivarse de aquellas y que deben satisfacerse a lo largo de esta investigación. Los objetivos, por tanto, deberán servirnos de guía en el análisis.

El primer objetivo busca constatar la adscripción al Woman's Film como género cinematográfico de las cuatro películas que forman el objeto de estudio de esta investigación. Para ello no se dedicará un capítulo en exclusiva sino que, a lo largo del cuarto y del quinto capítulo se irán desgranando los escenarios, convenciones y códigos del Woman's Film clásico, comparándolos sistemáticamente con los que presenta Isabel Coixet en sus largometrajes.

El segundo objetivo es conocer la deconstrucción y la subversión que se lleva a cabo de los códigos del Woman's Film de Isabel Coixet y cómo afecta a la construcción y representación de la identidad femenina tanto en su individualidad como en sus relaciones con el otro —no necesariamente de género masculino, aunque dada la heterosexualidad de los cuatro personajes femeninos principales y el

enfoque de la directora en las relaciones sexuales y afectivas, el otro es, en la mayoría de los casos, un hombre.

El tercero de los objetivos es profundizar en el corpus fílmico de Isabel Coixet, una cineasta reconocida aunque habitualmente criticada, de quien parece faltar aún un estudio riguroso y en profundidad. Mediante esta investigación se pretende conocer no sólo su historia y su trayectoria personal en el medio cinematográfico así como sus características particulares de transnacionalidad y autoría, sino penetrar en su universo fílmico, en sus constantes narrativas, su poética fílmica y así, finalmente, conocer los significados y la ideología que la directora transmite.

El tercer objetivo nos lleva inmediatamente al cuarto, éste es, mediante el análisis de sus *Woman's Films*, conocer si existen vínculos entre Isabel Coixet y el feminismo —a pesar de que ella misma nunca se haya etiquetado como tal—, y en qué medida sus películas transmiten lo que se propugna desde las Teorías Fílmicas Feministas, que, en último caso, buscan la producción de prácticas culturales capaces de colaborar en la construcción de la igualdad efectiva de las diversidades por razón de género, sexualidad, raza, etc.

El quinto objetivo tiene que ver con el género cinematográfico con el que se trabaja en esta investigación, el *Woman's Film*, y busca deconstruir su deslegitimación habitual entre críticos y directores para revalorizarlo como espacio discursivo abierto a posibilidades de renovación estética y narrativa así como alejado del conservadurismo ideológico que habitualmente comunica.

Por último, pero quizás como punto relevante de esta investigación, y por medio del entramado teórico y metodológico que se pone en juego en este análisis, se busca reivindicar las Teorías Fílmicas Feministas como marco de estudio riguroso, serio y útil, alejado de las connotaciones de superficialidad con las que habitualmente se califican en España los estudios de género en el

audiovisual. Al traer a primer plano las investigaciones ya desarrolladas, el profundo y excepcionalmente complejo entramado teórico, así como la riqueza de sus aportaciones a la teoría fílmica en general, se busca acercar al ámbito académico español un corpus fundamental para el análisis de género en el audiovisual. Se pretende, como objetivo prioritario, subrayar la necesidad de conocer y recurrir, para las investigaciones sobre género en el área de la comunicación audiovisual, a un ámbito teórico de reconocido prestigio y relevancia en el campo académico internacional, para sumarnos, de esta forma, a la construcción de una teoría de la cultura y de la sociedad que tiene una tradición de casi cuarenta años ya. Parece lógico, por tanto, tener entre nuestros objetivos la reclamación en el contexto académico español del lugar que les corresponde a las Teorías Fílmicas Feministas.

1.5. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

A la hora de dar cuenta de las razones y la necesidad de una investigación sobre la construcción de la identidad femenina en el *Woman's Film* de Isabel Coixet, la propia enunciación del objeto de estudio puede ayudarnos a formular estas cuestiones. Encontraríamos, así, a priori, tres temas principales que debemos justificar. El primero giraría en torno a la directora estudiada, Isabel Coixet y debería dar cuenta de la relevancia de la directora. El segundo se centraría en el *Woman's Film*; sin embargo, y como hemos visto, es éste un género que aborda en su lugar central la subjetividad y el deseo femenino, con lo cual esta segunda temática quedaría subsumida en la última: la necesidad del estudio de la representación de las figuras femeninas en el cine o, adelantándonos ya un poco en nuestra argumentación, en cualquier medio de comunicación de masas.

La relevancia de Isabel Coixet dentro del panorama de la cultura española es, por lo constatado hasta ahora, un asunto que no puede dejar de subrayarse. No sólo por su capacidad transfronteriza entre diversos territorios artísticos, geográficos, comunicacionales y poéticos, sino porque, dentro del cine español, su figura ocupa un lugar destacado. Como se verá más adelante, en el capítulo dedicado a su desarrollo profesional dentro del panorama artístico-cultural y, de forma primigenia, del cinematográfico español, la carrera de Isabel Coixet debe reconocerse como un caso destacado, no sólo por su

preeminencia dentro del colectivo de mujeres directoras que han conseguido forjar una carrera cinematográfica estable, sino como cineasta con su propio universo personal y estilo reconocible, con capacidad para poner delante de la cámara a actores y actrices nacionales e internacionales consagrados y exportar sus películas al mercado internacional. No cabe duda de que Coixet es, hoy por hoy, la directora con más proyección nacional e internacional y con una trayectoria que sirve para sustentar cualquier estudio: a fecha de finalización de esta Tesis Doctoral cuenta con ocho largometrajes de ficción estrenados, uno en postproducción, y otro en fase de preproducción. Además, tiene en su haber tres cortometrajes en largos colectivos: uno de ficción y los otros dos más cerca del documental pero con elementos de hibridación. Por otra parte, ya esencialmente en lenguaje de no ficción, cuenta con dos largometrajes y tres cortos.

Si bien los premios y la participación en eventos internacionales a menudo no tienen por qué reflejar el valor estético de una obra, sí pueden dejar constancia de la relevancia social del premiado. Así, por ejemplo, entre los premios internacionales de Coixet destaca el del Jurado de la Filmmotecas Alemanas del Festival de Cine de Berlín por *Mi vida sin mí* (2003) o el recibido por *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) al mejor sonido en el Festival Internacional de Cine de Cannes. En 2009, por otra parte, la cineasta española fue escogida, junto a Wayne Wang, Henning Mankel y Tilda Swinton, entre otros, para formar parte del jurado internacional del Festival de Cine de Berlín.

A nivel de actualidad nacional cabría subrayar varios momentos que han llevado a entender a Coixet como una cineasta destacada de la cultura nacional. Para empezar, hay que señalar los ya mencionados premios ‘Mujer Europea’ que la Unión de Mujeres le entregó en 2006 con el patrocinio del Parlamento Europeo y del Instituto de la Mujer, así como la mencionada Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2008. Por otra parte, su aportación al pabellón de España en la Expo de Shanghai de 2010 también es

meritoria. Así, Coixet dio vida a Miguelín, un bebé de seis metros y medio de altura dotado de movimientos y gestos ideado por esta directora para concienciar de que las decisiones que hoy se tomen sobre el estilo de vida de los ciudadanos tendrán su repercusión en el futuro. Además, sus varios premios Goyas⁸¹ respaldan una presencia en el ámbito de la cultural nacional que es manifiesta y deja constancia de la pertinencia de una investigación centrada en su filmografía.

Aclaradas las razones por las cuales se toma como objeto de estudio a Isabel Coixet —razones que se ponen de manifiesto con más detalle y extensión a lo largo del tercer capítulo de esta investigación— resta por especificar la conveniencia de una investigación que aborde la representación de las identidades de las mujeres, tanto en general como dentro del marco español. Para empezar hay que señalar que, a este respecto, la figura de Isabel Coixet adquiere una especial relevancia. Como ya adelantamos, Isabel Coixet fue, desde su origen en 2006 y hasta 2009, vicepresidenta primera de la Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual (CIMA), constituida para luchar por la paridad en materia de creación audiovisual, pues, como afirma la cineasta Inés París —que fue desde 2006 hasta 2012 la presidenta de CIMA— “las imágenes tienen que ver con quien las crea, y aquí [en España] son sólo los hombres. Estamos apartadas de construir y contar la realidad.”⁸²

⁸¹ Isabel Coixet ganó el Goya al mejor director y mejor guión original por *La vida secreta de las palabras* (2005) y al mejor guión adaptado por *Mi vida sin mí* (2003), película por la que fue nominada también al Goya al mejor director. También destacan las nominaciones al mejor guión original por *Cosas que nunca te dije* (1996) y a la mejor dirección novel por *Demasiado viejo para morir joven* (1988). Además, en 2012 ganó el Goya a la mejor película documental por *Escuchando al juez Garzón* (2011).

⁸² (Consultado el 5 de agosto de 2013) http://elpais.com/diario/2007/06/29/cine/1183068003_850215.html

Precisamente, por la situación preeminente de Isabel Coixet en el contexto del cine español, y su compromiso con la igualdad efectiva de hombres y mujeres, se nos revela como pertinente una investigación sobre su cine, sobre su capacidad para insertar su propia mirada a pesar de trabajar dentro de un género cinematográfico próximo al patriarcado, y su capacidad para construir —o no— nuevos modelos de mujeres que respondan a tiempos nuevos en los que la ideología patriarcal se da por superada. Es por ello que, en una investigación de este corte, nos es necesario preguntarnos: ¿por qué estudiamos la representación de mujer en el cine o en cualquier otro medio de comunicación? ¿No es éste un tópico caduco? ¿Por qué seguir estudiándolo en el siglo XXI, cuando las mujeres y los hombres tienen los mismos derechos legales en las sociedades occidentales?

La respuesta a estas cuestiones se puede encontrar en las citadas palabras de Inés París, que dejan traslucir principalmente una idea: hoy por hoy no existe tal cosa como la igualdad, ni en materia de creación cinematográfica, tal como ella afirma, ni en el contexto socio-económico en general. En realidad, lo primero parece consecuencia de lo segundo. Las mujeres no cobran lo mismo que un hombre por un puesto análogo,⁸³ no hay un reparto equitativo de roles en el ámbito doméstico entre el hombre y la mujer y el acceso a determinados puestos de la esfera pública está determinado y limitado en gran medida por el sexo del trabajador. No hace falta señalar, además, la cantidad de mujeres que siguen siendo asesinadas por sus maridos o parejas. Por otra parte, es necesario puntualizar que entre culturas y naciones existen grandes diferencias en materia de legislación sobre igualdad. Sería un error, por tanto, afirmar que la igualdad por razón de sexo es una realidad, cuando, de hecho, sigue siendo una acción no concluida.

⁸³ Según un informe de la UGT, las mujeres ganan 5.744 euros menos al año que los hombres por trabajos iguales. Cf. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/02/18/actualidad/1361209773_829503.html (consultado el 5 de agosto de 2013).

No es ésta una afirmación baladí. En Dakar, en el año 2000, se configuraron los ocho Objetivos del Milenio, entre los que destaca, para nuestros intereses, el tercero: ‘promover la igualdad entre los sexos y el empoderamiento de la mujer’. La discriminación hacia las mujeres no es una cuestión del pasado sino

una realidad en todos los pueblos del planeta que tiene su origen en un orden cultural basado en un sistema social patriarcal, que asigna de forma desigual responsabilidad a hombres y mujeres. Las actitudes, creencias y las prácticas que se utilizan para excluir a las mujeres suelen estar profundamente arraigadas y, en muchos casos, muy asociadas con normas culturales, sociales y religiosas. [...] Tan arraigadas están estas creencias culturales que la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW) fue aprobada por 184 países con reservas a muchos de sus artículos. De todos los tratados de las Naciones Unidas, es la Convención que mayor número de reservas tiene, un dato que señala la resistencia en todo el mundo a los Derechos de la Mujer. Sin embargo, en la aprobación de los Objetivos del Milenio se puso de manifiesto que sin la participación de las mujeres y la consecución de la igualdad entre los sexos es prácticamente imposible alcanzar los mínimos que se propusieron.⁸⁴

La discriminación contra las mujeres no es, sin embargo, única y singular, sino que, entendiéndola como ideológica, se encuentra dispersada a lo largo de los discursos sociales y culturales. Una de las vertientes en las que se manifiesta es la violencia política, que abarca

múltiples y heterogéneas problemáticas. Incluye la violencia física, sexual y psicológica que tiene lugar dentro

⁸⁴ Extraído de la guía *La participación de las mujeres en la consecución de los objetivos del milenio*, elaborada por FETE-UGT (página 52). También disponible online (consultado el 17 de abril de 2013). <http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/participacionmujeresmilenio.pdf>

de la familia o en cualquier otra relación interpersonal e incluye violación, maltrato, abuso sexual, acoso sexual en el lugar de trabajo, en instituciones educativas y/o de la salud pública, incluyendo la violencia ejercida por razones de etnia y sexualidad, la tortura, el tráfico de personas, la prostitución forzada, el secuestro, entre otros. [...] Sin embargo, centrarse en el uso de la fuerza física omite otras violencias [...], aquellas en las que la fuerza física no se utiliza y que se ejercen por imposición social o por presión psicológica: violencia emocional, invisible, simbólica y económica, cuyos efectos producen tanto o más daños que la acción física. (Villaplana: 2009: 474)

La dimensión simbólica de la violencia hace que los medios de comunicación cobren una importancia clave, debido, precisamente, a que nos hallamos en “una sociedad como la contemporánea, cada vez más visual y globalizada, y en la cual los medios de comunicación constituyen ya no el ‘cuarto poder’, sino el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social.” (Colaizzi: 2007: 10).

En efecto, los medios de comunicación se erigen no como el reflejo de la realidad sino como constructores de esa realidad percibida —la única cognoscible— que no sólo organiza la opinión pública sino que constituye modelos de identificación y de conducta. Sin embargo, sería un error asumir que el imaginario colectivo sólo está conformado por los discursos dichos, pues, antes bien, “[l]a esfera pública está constituida en parte por lo que no puede ser dicho y lo que no puede ser mostrado. Los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer, circunscriben el campo en el que funciona el discurso político y en el que ciertos tipos de sujetos aparecen como actores visibles.” (Butler: 2006: 19). Así, no sólo impera la necesidad de eliminar imágenes discriminatorias sino también la de fomentar la aparición de imágenes positivas para las mujeres.

Ya en el informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer de Naciones Unidas —celebrada en Beijing entre el 4 y el 15 de septiembre de 1995 y que supuso, en palabras de Isabel Menéndez Menéndez (2012: 3-4) “un punto de inflexión para el avance en la igualdad de género [pues, p]or primera vez, se consiguió un compromiso histórico de los dirigentes mundiales de 189 países”— se enfatizaba “la posibilidad de que los medios de comunicación contribuy[eran] en mucha mayor medida al adelanto de la mujer.” Así, se ponía el acento en la “desatención a la cuestión del género en los medios de información por la persistencia de los estereotipos”, en la necesidad de “suprimir la proyección constante de imágenes negativas y degradantes de la mujer” y en el perjuicio que se producía con los “programas que insisten en presentar a la mujer en sus papeles tradicionales.”⁸⁵

En este sentido, en España, atendiendo a las recomendaciones de los organismos internacionales y, sobre todo, a partir del asesinato de Ana Orantes,⁸⁶ que supuso el pistoletazo de salida en la visibilización de la violencia machista en el ámbito doméstico, se comenzó a trabajar en materia legislativa. Así, tras varios pasos previos, se promulgó la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral para la Violencia de Género. Ésta señalaba la violencia de género, no como perteneciente al ámbito privado, sino “como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el mero hecho de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión.”⁸⁷

⁸⁵ <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf> Páginas 107 y 108 (consultado el 17 de abril de 2013).

⁸⁶ En diciembre de 1997 Ana Orantes, tras narrar en un programa de la televisión andaluza su experiencia como mujer maltratada, fue quemada viva por su marido, de quien, de hecho, ya estaba separada.

⁸⁷ <https://www.boe.es/boe/dias/2004/12/29/pdfs/A42166-42197.pdf> Extraído de la exposición de motivos de la ley (consultado el 17 de abril de 2013).

Precisamente debido a que la violencia de género no se liga al ámbito privado, el capítulo II de la Ley hace referencia al ámbito de la publicidad y de los medios de comunicación. A este respecto, se recoge en los artículos 13 y 14 la necesidad de los medios de promover “la protección y salvaguarda de la igualdad entre hombre y mujer, evitando toda discriminación entre ellos” así como la obligación de las Administraciones Públicas de velar por la “erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres” y fomentar “acuerdos de autorregulación”.⁸⁸

Años más tarde, también el gobierno del PSOE publicaría el 23 de marzo de 2007 la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres. La Ley Orgánica 3/2007 en su artículo 36 exigía a los medios de comunicación social de titularidad pública “la transmisión de una imagen igualitaria, plural y no estereotipada de mujeres y hombres”, mientras que en su artículo 39, y ya sin entrar a valorar la titularidad pública o privada de los medios, exigía que estos “respetar[an] la igualdad entre mujeres y hombres evitando cualquier forma de discriminación” así como reiteraba de nuevo la necesidad de que la Administración promoviera medidas de autorregulación.⁸⁹

A pesar de la falta de medidas concretas propuestas por la legislación, el esfuerzo institucional sí se tradujo en la firma, en algunos medios, de códigos deontológicos en materia de violencia machista, como, por ejemplo, el Código Ético elaborado por un grupo de expertos para el diario nacional Público y que fue aprobado por la redacción y dirección del periódico y publicado en sus páginas el 20 de enero de 2008.⁹⁰ En estos códigos se informa de la terminología

⁸⁸ <https://www.boe.es/boe/dias/2004/12/29/pdfs/A42166-42197.pdf> (consultado el 17 de abril de 2013).

⁸⁹ <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> (consultado el 17 de abril de 2013).

⁹⁰ <http://www.publico.es/espana/39014/publico-se-compromete-decalogo-para-informar-sobre-violencia-de-genero> (consultado el 17 de abril de 2013).

que se debe emplear, el énfasis que hay que hacer en determinados aspectos de la noticia —como subrayar los derechos de la mujer— o informar de que existe un número de teléfono al que se puede acudir si se necesita ayuda.

Sin embargo, la violencia machista de la que tratan estos códigos deontológicos sólo se centra en la violencia física y deja de lado una gran cantidad de espacios en los que la subordinación de la mujer es sutil, simbólica y, por ello, mucho más difícil de eliminar. Es por esto, precisamente, que, en la Conferencia de Beijing de la ONU, una de las medidas que específicamente se proponían como claves consistía en el fomento, por parte de los gobiernos, de “la investigación de todos los aspectos de la imagen de la mujer en los medios de difusión.”⁹¹

Es precisamente este último aspecto que recogen las Naciones Unidas el que explícitamente justifica y pone de relevancia esta investigación. El cine, como medio de comunicación, se configura como institución y, fundamentalmente, discurso en el pleno significado de esta palabra. El medio cinemático es, en definitiva, un arma poderosa de representación que tiene una repercusión directa en la sociedad. Si la imagen que se presenta en él muestra una igualdad de hecho entre hombres y mujeres, una construcción no sometida de la identidad femenina, será más factible que en la sociedad se asuman roles de la mujer múltiples y heterogéneos lejos de una dominación patriarcal que aún en el siglo XXI la esencializa y la reduce a la ‘falta’.

Sin embargo, la lectura de estas imágenes sobre la construcción del sujeto femenino necesita, precisamente, investigación para comprender el significado final que las películas vehiculan. De esta forma “[l]a reflexión teórica sobre el sujeto como, en sí, un significante, la atención teórica al cine como práctica semiótica, como

⁹¹ <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf> . Página 108-109 (consultado el 17 de abril de 2013).

modo de representación y como espejo que en vez de reflejar, refracta, luces o imágenes y produce nuestro imaginario social, abre un campo de intervención y cambio.” (Colaizzi: 2007: 20).

Este campo de intervención que es la investigación no sólo consigue señalar aquellas prácticas que se vinculan con la igualdad, sino también generar conocimiento que después puede y debe ser transmitido por medio de actividades de difusión que tienen una consecuencia palpable en sus receptores. “Se trataría, en una palabra, de entender la Teoría [...] como form[a] de intervenir en lo local.” (Colaizzi: 1995: 31).

Precisamente, esta intervención en lo local está profundamente vinculada con el objeto de estudio de la Comunicación Audiovisual, que busca analizar los procesos comunicativos que, fundamentalmente mediante imágenes sonoras, se ponen en funcionamiento entre un emisor y un receptor. En estos procesos, conviene, por un lado, poner el acento en las propias imágenes —tal como acabamos de argumentar, lo cual sirve, además, para desarrollar la propia teoría de la Comunicación Audiovisual—, pero también en el emisor, es decir, dar a conocer a aquellas figuras comunicantes y la propia mirada que han construido entorno a la realidad —y que se transmite en su filmografía. Si esto es importante no es meramente por una cuestión de construir una Historia del cine que otorgue su justo sitio a las mujeres que se han puesto detrás de una cámara no sólo en nuestro país, sino en el resto del mundo —algo que es también prioritario— sino también porque estas cineastas pueden funcionar como referentes de identificación para futuras generaciones de directoras —algo que les ha faltado a muchas de las cineastas actuales y que puede promover la decisión de probar suerte en la dirección cinematográfica. En este ámbito, como afirma la directora Inés París,

[L]a ‘división sexual del trabajo’ [...] es enormemente tradicional: los hombres son una aplastante mayoría en las categorías profesionales relacionadas con las funciones

artísticas, directivas y técnicas. Los únicos departamentos que habitualmente dirigen mujeres son los de vestuario, peluquería y maquillaje. Es decir, hay muchas mujeres trabajando en la industria del cine, pero no están en los puestos directivos (dirección-guión-producción), que es donde se decide qué se cuenta y cómo.⁹²

Si las investigaciones sobre el cine —y otras creaciones audiovisuales— mediante sus posteriores difusiones pueden ayudar a acercar a las mujeres a la dirección cinematográfica, no cabe duda de que estaríamos poniendo las bases para seguir construyendo la igualdad entre hombres y mujeres. Estudiar, así, tanto la creación audiovisual desarrollada por mujeres como la representación de la mujer en el cine español es caminar en paralelo a los esfuerzos sociales que buscan la consecución de una sociedad igualitaria, que permita libertad a hombres y mujeres para decidir qué hacer, qué o cómo ser y se aleje, así, de la concepción tradicional que asimila a la mujer con los roles y funciones más dependientes y pasivos para permitirle la autonomía que reclama y a la cual tiene derecho. En este sentido, parece absolutamente justificada, pertinente y relevante la investigación sobre la construcción de las identidades femeninas en el *Woman's Film* de Isabel Coixet.

⁹² <http://www.cimamujerescineastas.es/htm/comunicacion/blog/noticias.php?id=1429> (consultado el 5 de agosto de 2013).

CAPÍTULO 2.

ESTADO DE SITUACIÓN: LA INVESTIGACIÓN SOBRE GÉNERO, AUDIOVISUAL E ISABEL COIXET

A la hora de valorar el Estado de situación del que se parte en esta investigación, hemos considerado necesario abordarlo a partir de tres perspectivas. La primera, el estado de la cuestión en las Teorías Fílmicas Feministas en el mundo; la segunda, la situación de los Estudios de Género en España, y la tercera y última, el punto en el que se encuentra la investigación sobre Isabel Coixet.

2.1. LAS TEORÍAS FÍLMICAS FEMINISTAS: HACIA UNA TEORÍA GENERAL DE LA SOCIEDAD

Para llegar a postular el estado de la cuestión actual de las Teorías Fílmicas Feministas parece necesario comprender la evolución que este conjunto de prácticas y discursos críticos —parafraseando a Colaizzi (2007: 9)— ha experimentado a lo largo de los años. Para ello debemos partir de la idea de que

[l]a teoría feminista, como se ha señalado con frecuencia, no es única sino plural. El feminismo tiene raíces milenarias que se remontan a figuras míticas como Lilith, las guerreras amazonas y obras clásicas como Lisístrata. Pero durante el siglo del cine se han producido, como mínimo, dos oleadas de activismo feminista (en Occidente), la primera de ellas vinculada a la lucha por el sufragio universal y la segunda surgida de los movimientos políticos de liberación de los años sesenta. (Stam: 2001: 202)

En realidad, el número de oleadas que se han contabilizado en los más de ciento diez años del cine varía, según las opiniones de los investigadores, entre tres y cuatro, lo cual enfatiza tanto “the imprecision which accompanies the notion of clean ‘breaks’ between socio-historical ‘waves’ and attendant forms of feminist politics”⁹³ (McLaughlin y Carter: 125), como la falta de homogeneización de la teoría y la práctica feminista.

Desde un punto de vista feminista, la aproximación a la historia del pensamiento teórico feminista sobre la imagen debería alejarse, sin duda, de una narración en forma de principio-desarrollo-final. Y así, tal y como afirma Lynn Spigel (2004: 1212-1213),

[r]ather than thinking in waves of feminism and media images, I propose we concentrate on feminist media studies itself as ‘discursive formation’ (Foucault, 1972)⁹⁴ that is composed of a variety of discursive practices and that is informed by ‘popular’ feminisms in the broader sphere of culture. These discursive formations do not necessarily follow a neat historical timeline, evolution, or revolution, although we can trace their genealogy across time.⁹⁵

Esta idea del progreso de las Teorías Fílmicas Feministas como formación discursiva es clave para dar cuenta de un estado de situación cuya característica más importante es la ausencia de uniformidad y de límites constitutivos. Sin embargo, y teniendo esto

⁹³ La imprecisión que acompaña la noción de ‘rupturas’ limpias entre ‘olas’ socio-históricas y las formas relacionadas de las políticas feministas.

⁹⁴ El libro de Foucault al que se refiere Spigel es *The Archaeology of Knowledge*. New York: Panteón.

⁹⁵ Más que pensar en olas de feminismo e imágenes mediáticas, propongo concentrarnos en los propios estudios feministas de los medios como ‘formación discursiva’ (Foucault, 1972) que están compuestos por una variedad de prácticas discursivas e informados por feminismos ‘populares’ en la esfera más amplia de la cultura. Estas formaciones discursivas no siguen necesariamente una línea temporal, evolución o revolución histórica nítida, aunque podemos trazar su genealogía a lo largo del tiempo.

presente, hasta llegar a la situación actual dividiremos la ‘evolución’ en tres ‘olas’ que, sin embargo, no pueden concebirse absolutamente estancas.⁹⁶

Como se ha señalado ya, la primera oleada está compuesta por las demandas del movimiento sufragista de mujeres y puede localizarse a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, la relación entre el feminismo y cine hay que situarla en la segunda oleada, dentro de la importancia que, como se ha expuesto con anterioridad, el movimiento feminista le concedió a los factores culturales en la formación, transmisión y recepción de representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres. Nacido de las bases de los movimientos de derechos civiles, el movimiento contra la guerra de Vietnam y el movimiento estudiantil —todos ellos dominados por hombres—, el movimiento de la ‘Women’s Liberation’ surge como forma de contrarrestar el rol ‘doméstico’ que seguían ejerciendo dentro de estos movimientos de izquierdas. A nivel teórico, como afirma Chaudhuri (2007: 4),

[a]lthough the book predates the movement itself, the starting point for all Second Wave feminism thought is *The Second Sex* (1949), written by the French novelist and philosopher Simone de Beauvoir (1908-86). [...] In 1963 an American journalist, Betty Friedan, published *The Feminine Mystique*, which applied de Beauvoir’s insights to postwar (white) Anglo-American women’s consciousness and thereby gave Second Wave feminism its initial voice. Friedan’s book was hugely influential on the first cluster of feminist film criticism published in the US.⁹⁷

⁹⁶ Es interesante también a este respecto la lectura que hace Susan Martín-Márquez (1999: 10-18) del lugar que ocupa y la evolución de la “Feminist Film Theory” —en singular— en el ámbito académico anglosajón y del desconocimiento de estas teorías en el ámbito académico español, como veremos un poco más adelante en este mismo capítulo, en el epígrafe sobre los Estudios de Género en España.

⁹⁷ Aunque el libro precede al propio movimiento, el punto de inicio para todo el pensamiento de la Segunda Ola del feminismo es *El segundo sexo* (1949), escrito

Este primer grupo de crítica publicado en Estados Unidos tiene una connotación claramente sociológica y su objetivo prioritario era la toma de conciencia de las mujeres. Se centraba, así, en la denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación, tomando el cine como reflejo de la realidad. De gran importancia son los textos *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen (1973), *From Reverence to Rape* de Molly Haskell (1974) o *Women and Their Sexuality in the New Film* de Joan Mellen (1974). Además de este trabajo de crítica, se puso en marcha una estructura que buscaba, según Annette Kuhn (1991: 83-98), hacer visible lo invisible, es decir, labrar un trabajo de arqueología que rescatara de archivos de museos y filmotecas los nombres y las películas en las que participaban mujeres olvidadas por la historia de la industria cinematográfica.

Al otro lado del Atlántico comenzaba, sin embargo, a formarse la tradición metodológica que se mantuvo como predominante a lo largo de los años, esto es, la utilización de la semiótica y el psicoanálisis para conocer cómo se elabora el significado de la mujer en el cine y no tanto, así, para analizar su contenido. El texto inaugural, sin lugar a dudas, fue “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de la ya citada Laura Mulvey, publicado en la revista *Screen* en 1975.⁹⁸

Entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, la tendencia semiótica y psicoanalítica saltó el océano y se produjo una cierta unificación de la metodología en la investigación feminista del cine. Así, desde el punto de vista teórico, se configura lo que

por la novelista francesa y la filósofa Simone de Beauvoir (1908-86). [...] En 1963 una periodista americana, Betty Friedan, publicó *The Feminine Mystique*, que aplicaba las percepciones de Beauvoir a la conciencia de las mujeres anglo-americanas (blancas) de posguerra y así daba al feminismo de la Segunda Ola su voz inicial. El libro de Friedan fue altamente influyente en el primer grupo de crítica fílmica feminista publicada en los Estados Unidos.

⁹⁸ Versión castellana como “Placer visual y cine narrativo”, en Valencia, Episteme, col. *Eutopías/ Documentos de Trabajo* vol 1, 1988.

podemos considerar una segunda etapa dentro de esta segunda oleada, que implica “un pase de la politización de la sexualidad [...] a la crítica de la representación.” (Colaizzi: 2007: 15). Se trata de una fase en la que se criticó “el esencialismo ingenuo de los primeros años del feminismo y [se] abandon[ó] el tema de la identidad sexual biológica, considerada como algo vinculado a la ‘naturaleza’, a favor del concepto de ‘género’, considerado como constructo social [...] y por lo tanto susceptible de reconstrucción.” (Stam: 2001: 205). Se entiende entonces por qué la noción lacaniana de la masculinidad y la feminidad como construcciones ficcionales se presentaba como una noción atractiva para las feministas.

La deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico a partir de la profundización del discurso psicoanalítico y semiótico aplicado al cine produjo en los años ochenta importantes textos, como *Alicia Doesn't*⁹⁹ (1981), de Teresa de Lauretis; *Women and Film. Both Sides of the Camera* (1983), de Ann E. Kaplan¹⁰⁰; *Women's Picture. Feminism and the Cinema* (1982), de Annette Kuhn¹⁰¹, o *The Desire to Desire* (1987) de Mary Ann Doane.

La tercera etapa de esta segunda ola empieza a finales de la década de los ochenta a partir de los textos *Technologies of Gender*¹⁰² de Teresa de Lauretis (1987), *Gender Trouble*¹⁰³ de Judith Butler (1990) o *Simians, Cyborgs and Women*¹⁰⁴ de Donna Haraway (1991). Habida cuenta de que a partir de estos libros se produce “un

⁹⁹ Versión castellana como *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid: Cátedra. Colección Feminismos, 1992.

¹⁰⁰ La versión en castellano es de 1998. *Las mujeres y el cine. A Ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos.

¹⁰¹ Versión castellana como *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra. 1991. Colección Signo e imagen.

¹⁰² Versión castellana en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (2000). Madrid: Horas y horas.

¹⁰³ La primera versión en castellano es de 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/PUEG.

¹⁰⁴ Traducido al castellano en 1995 como *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra. Colección Feminismos.

asentamiento, una profundización y una ampliación del debate teórico general alrededor del concepto de género [...] [que] permite la reformulación teórica más contundente del debate sobre las determinaciones socio-culturales de los papeles sexuales abordados por los debates anteriores” (Colaizzi: 2007: 16) que aún no ha terminado, parece imposible ponerle fecha de caducidad a esta etapa. Sin duda alguna no es posible dar por concluida lo que hemos concebido como la segunda ola del feminismo en tanto una gran cantidad de sus formulaciones teóricas siguen constituyendo la base de cualquier investigación feminista sobre la imagen.

Una tercera ola puede concebirse al abrigo de la deconstrucción de la identidad y la reconceptualización del género como una más entre las distintas relaciones de poder en las que se constituye el sujeto social. La exclusiva fijación en los años setenta y ochenta en la diferencia sexual tuvo como consecuencia que teoría feminista se viera “dividida y estimulado a un tiempo por tensiones relacionadas con la raza, la clase social y la orientación sexual.” (Stam: 2001: 301). La crítica fundamental que se le hacía a las Teorías Fílmicas Feministas era su normatividad blanca y heterosexual.

Dicho cambio de foco desde la diferencia sexual al género supuso que se le prestara atención al resto de diversidades constitutivas de opresiones, lo cual multiplicó los intereses de unas Teorías Fílmicas Feministas que empezaban a abrirse hacia otros entramados teóricos, entre los que destaca la por entonces incipiente *Queer Theory* —que, como señala Colaizzi (2007: 17), “apunta a la naturaleza compleja y espúrea del deseo, a la represión del deseo homoerótico en nuestras culturas y al carácter del travestismo (*drag*) intrínseco que tiene el género como representación”. De hecho, algunos de sus máximos exponentes son nombres que hemos visto formaron parte fundamental de la segunda ola del feminismo: Teresa de Lauretis y Judith Butler. Concretamente, fue Teresa de Lauretis quien acuñó la expresión “*Queer Theory*” en el marco de un

workshop que ella misma organizó en la Universidad de California Santa Cruz en 1990. Para de Lauretis (2011: 299), por aquel entonces,

la teoría queer no era nada más que un proyecto crítico destinado a resistir la homogeneización cultural y sexual en el ámbito académico de los ‘estudios lésbicos y gay’, que se consideraban como un único campo de estudio. Pero, por supuesto, eso no era así: los hombres gays y las lesbianas tenían historias diferentes, diferentes maneras de relacionarse entre sí, y diferentes prácticas sexuales. [...] Mi proyecto de ‘teoría queer’ consistió en iniciar un diálogo crítico entre las lesbianas y hombres gay sobre la sexualidad y sobre nuestra respectivas historias sexuales. Yo esperaba que, juntos, romperíamos los silencios que se habían construido en los estudios lésbicos y gays en torno a la sexualidad y su interrelación con el sexo y la raza.

En cualquier caso, la *Queer Theory* fue una de las aperturas que tuvieron lugar en la tercera oleada del feminismo que tuvo una importante repercusión dentro del ámbito fílmico. Teorizar el deseo lesbiano, a la espectadora negra o el entendimiento de la masculinidad¹⁰⁵ como un género constituido ideológica y socialmente fueron sólo algunos de los impulsos nuevos que empezaron a despuntar en los años noventa y que configuraron las Teorías Fílmicas Feministas como “una verdadera teoría general de la sociedad, de la producción cultural y de la subjetividad.” (Colaizzi: 2007: 16).

¹⁰⁵ Recomendamos vivamente para cuestiones sobre masculinidad el artículo de Francisco A. Zurian (2012b) “Héroes, machos o, *simplemente* hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”, en el que Zurian ofrece una reflexión sobre las relaciones entre masculinidades y el audiovisual y argumenta que “los valores adjudicados a la masculinidad por el patriarcado (sexismo falocrático, heterocentrismo, individualismo, competitividad, activismo dominante, hegemonía, [...] están en crisis.” (Zurian: 2012b: 36-37).

Algunos de los textos básicos de esta tercer oleada son *Male Subjectivity at the Margins* de Kaja Silverman (1992); *Bodies that matter*¹⁰⁶ (1993) de Judith Butler; *The Practice of Love* (1995) de Teresa de Lauretis; *Female Masculinity*¹⁰⁷ de Judith Halberstam (1998), o *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze* de E. Ann Kaplan (1998). Este evidente nuevo impulso teórico ha traído distintas interpretaciones desde dentro y fuera de las Teorías Fílmicas Feministas. La aparición de los estudios postcoloniales, de la etnia y de la raza, de los estudios sobre masculinidades, de los *Gays and Lesbian Studies*, la mutación de la nomenclatura desde los *Women's Studies* a los *Gender Studies*, y la *Queer Theory* ha llevado a veces a pensar que las Teorías Fílmicas Feministas “parece[n] perderse en muchos intereses, a menudo demasiado distantes entre sí. [...] Son formas que se corresponden con el espíritu de esos años, y que para la Feminist Film Theory tiene el efecto (positivo para algunas estudiosas, problemático para otras) de convertirla, por un lado, en simple Feminist Theory, y por otro, de fundirla en la Film Theory.” (Casetti: 2005: 266).

Esta aparente dispersión, no obstante, en nuestra opinión, no sólo tiene el efecto positivo de revitalizar el impulso teórico sino que, además, “it [...] avoids the enclosure of rigid theoretical constructions.”¹⁰⁸ (Doane: 1991: 94). Así, en este proceso de aproximación a las especificidades históricas y contingentes de las distintas opresiones sociales, el feminismo teórico resiste el impulso de repetición de las formas de dominación discursivas que fueron el caballo de batalla por el que nacieron y que les otorgó su sentido.

En la actualidad, son varios los frentes abiertos que afrontan o por los que se interesan las Teorías Fílmicas Feministas. Dos de los

¹⁰⁶ La versión castellana es de Paidós y recibe el nombre de *Cuerpos que importan* (2002).

¹⁰⁷ La versión en castellano es *Masculinidad femenina*, de la editoria Egales, de 2008.

¹⁰⁸ Evita el encierro de construcciones teóricas rígidas.

más importantes son los debates que circundan sus relaciones con el postfeminismo y con la postmodernidad.

No es objeto de esta investigación dar una definición concreta sobre lo que se concibe como el postmodernismo porque quizás la propia tarea socavaría el espíritu de su discurso, no obstante sí parece interesante señalar algunas de las áreas que parecen compartir la teoría feminista y la teoría postmoderna, debido fundamentalmente a que con frecuencia se ha llegado a calificar la tercera oleada del feminismo teórico como postmoderna. Barbara Creed en su artículo “From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism” (1989) hace referencia al artículo de Craig Owen “The Discourse of Others: Feminist and Postmodernims”¹⁰⁹ (1983) en el que el autor se embarcaba en la tarea de señalar precisamente ese terreno común que, a principios de los ochenta, se pensaba como enriquecedor y legitimador. Así, la autora afirma:

According to Owens there are many areas where feminism is not only ‘compatible with, but also an instance of postmodern thought’ (p 62): both feminism and postmodernism endorse Lyotard’s argument that there is a crisis in the legitimising function of narrative, that the *grands récits* or Great Narratives of the West have lost credibility; both present a critique of representation, that ‘system of power that authorizes certain representations while blocking, prohibiting or invalidation others’ (p 59); both agree that the ‘representational systems of the West admit only one vision —that of the constitutive male subject’ (p 58); both present a critique of binarism, that is, thinking by means of oppositions; both insist on the importance of ‘difference and incommensurability’ (pp 61-62); both seek to heal the breach between theory and practice and support an artistic strategy of ‘simultaneous activity on multiple fronts’ (p 63); both critique the

¹⁰⁹ Artículo publicado en el libro de Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Cultura*, USA, Bray Press.

privileging of vision as the superior sense and as the guarantor of truth. The difference, it appears, is that where postmodernism, defined as a cultural theory, sees itself as engaging in a debate with modernism, feminism identifies patriarchal ideology as its 'other'.¹¹⁰ (Creed: 1989: 47-48)

No cabe duda de que feminismo y postmodernismo comparten una lucha común que se extiende por varias áreas, ésta es, la lucha contra el esencialismo. No obstante, tal y como la propia Creed observa, residen algunos problemas bajo los argumentos de Owen. El más importante es que

[w]hereas feminism would attempt to explain the crisis in terms of the working of patriarchal ideology and the oppression of women and other minority groups, postmodernism looks to other possible causes —particularly the West's reliance on ideologies which posit universal truths —Humanism, History, Religión, Progress, etc. While feminism would argue that the common ideological position of all these 'truths' is that they are patriarchal, postmodern theory —as I understand it—

¹¹⁰ Según Owens hay muchas áreas donde el feminismo no sólo 'es compatible con, sino también un ejemplo del pensamiento postmoderno' (p. 62): tanto el feminismo como el postmodernismo confirman el argumento de Lyotard de que hay una crisis en la función legitimadora de la narrativa, que los *grands récits* o las Grandes Narrativas occidentales han perdido credibilidad; ambos presentan una crítica de la representación, de ese 'sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras' (p 59); ambos están de acuerdo en que los 'sistemas representacionales de Occidente admiten sólo una visión —la del sujeto masculino constitutivo' (p 58); ambas presentan una crítica del binarismo, esto es, el pensamiento por medio de oposiciones; ambos insisten en la importancia de la 'diferencia y la inconmesurabilidad' (pp 61-62); ambos buscan sanar la brecha entre teoría y práctica y apoyar una estrategia artística de 'actividad simultánea en múltiples frentes' (p 63); ambos critican el privilegio de la visión como el sentido superior y el garante de la verdad. La diferencia, por lo que parece, es que donde el postmodernismo, definido como teoría cultural, se ve a sí mismo comprometido en un debate con el modernismo, el feminismo identifica la ideología patriarcal como su 'otro'.

would be reluctant to isolate a single major determining factor.¹¹¹ (Creed: 1989: 52)

Dado que el texto de Creed está escrito a finales de los años ochenta, hay que señalar que, hoy por hoy, sería discutible seguir manteniendo que el feminismo de la tercera oleada —en el que puede seguir pensándose la teoría feminista actual— identifica como la ideología principal subordinante la patriarcal. Sin embargo, la incapacidad del postmodernismo de reconocer al patriarcado como una de las ideologías de la ‘verdad’ absoluta conlleva el distanciamiento definitivo entre el postmodernismo y el feminismo.

Barbara Creed procede en su artículo a investigar algunos ejemplos del denominado cine postmoderno, con especial incidencia en los filmes de ciencia ficción. En ellos habla del proceso de *gynesis* propio de la postmodernidad que, siguiendo la definición de Alice Jardine en su libro *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity* (1985), supone “the putting into discourse of ‘woman’ or the ‘feminine’ as problematic”¹¹² (Creed: 1989: 55). Incapaz de sacar una conclusión definitiva, Creed afirma sobre esta *gynesis* postmoderna que, debido a que “is it yet clear whether this also will be of benefit to women [...] I wanted to keep a tension, a space between the two”¹¹³ (Creed: 1989: 67), es decir, entre el feminismo y el postmodernismo.

Varios años más tarde Shuqin Cui (2000: 78) retoma el debate para acabar de sintetizar lo que Creed deja en el aire. Así, afirma, que

¹¹¹ Mientras el feminismo intentaría explicar la crisis en términos del funcionamiento de la ideología patriarcal y la opresión de las mujeres y otros grupos minoritarios, el postmodernismo mira hacia otras posibles causas —particularmente la confianza occidental en ideologías que postulan verdades universales —el Humanismo, la Historia, la religión, el progreso, etc. Mientras que el feminismo argumentaría que la posición ideológica común de todas estas ‘verdades’ es que son patriarcales, la teoría postmoderna —según la entiendo yo— estaría poco dispuesto a aislar un único y principal factor determinante.

¹¹² Poner dentro del discurso a la ‘mujer’ o lo ‘femenino’ como lo problemático.

“[t]he distance between postmodernism and feminism, however, remains. [...] [Inside the postmodernist thought,] [t]he self-reflexive exposure of representation emphasizes female signification but ignores female subjectivity.”¹¹⁴ En realidad, aunque una gran cantidad de películas postmodernas mantienen a la mujer como el significante por excelencia, no por ello se le dota de un estatuto de sujeto, lo cual, en definitiva, clarifica la relación no identitaria entre el postmodernismo y el feminismo.

Dejando atrás la cuestión sobre el postmodernismo, es necesario dejar constancia de que, durante la primera década del siglo XXI, se ha problematizado con especial incidencia la compleja relación entre el post-feminismo y las Teorías Fílmicas Feministas. En 2005, la revista *Cinema Journal* le dedicó un número especial mientras que en 2006 el debate prosiguió en la revista *Feminist Media Studies*. En realidad, la perspectiva con la que ambas abordan el postfeminismo es parecida. El título de la introducción de las editoras del número de *Feminist Media Studies*, “Post-Feminism?” resume perfectamente la posición desde la cual las Teorías Fílmicas Feministas —aunque en este caso sería más adecuado llamarlas ‘de los Medios’— interroga a esta concepción que, en determinados ámbitos, se ha identificado como una cuarta oleada feminista. El verdadero interrogante no es tanto el feminismo en sí, como reconocen las editoras, sino que “[o]nly the ‘post’ is regrettable, as the rather misleading prefix attached to a word that continues to have political consequence.”¹¹⁵ (McLaughlin y Carter: 2006: 125).

¹¹³ No esta todavía claro si será en beneficio de las mujeres [...] yo querría mantener una tensión, un espacio entre los dos.

¹¹⁴ La distancia entre postmodernismo y feminismo, sin embargo, se mantiene. [...] [Dentro del pensamiento postmoderno], la exposición reflexiva de la representación enfatiza la significación femenina pero ignora la subjetividad femenina.

¹¹⁵ Sólo el ‘post’ es lamentable, como el más bien erróneo prefijo ligado a una palabra que continúa teniendo una consecuencia política.

En realidad, no hay que pensar que el postfeminismo es un movimiento nuevo. Si bien la primera aparición del término se produjo en 1982 en un artículo del *New York Times* titulado “Voices from the Postfeminist Generation”¹¹⁶, y marca así el comienzo del uso del adjetivo aplicado a los textos, el postfeminismo como discurso también se dio durante la década de 1990, después de que las mujeres hubieran conseguido el derecho al voto (Holmund: 2005: 116-117). Precisamente porque el postfeminismo aparece siempre después de un movimiento feminista, habría que pensar que aquél no es tanto la consecuencia de la evolución de éste, sino, más bien, un movimiento reaccionario. Para ser más precisos:

[p]ostfeminist culture takes feminism for granted, assuming that the movement's successes have obviated the need of its continuation. In the process, discourses that seek to change or challenge a still-strong patriarchy get incorporated into a new kind of patriarchal common sense, ultimately sustaining the very structures of dominance they had set out to critique and destroy.¹¹⁷ (Levine: 2009: 138)

Efectivamente, uno de los rasgos más interesantes del postfeminismo es que se manifiesta como continuador del feminismo pero, únicamente, para invocar una ‘desidentidad’ en él. “Disidentity —not being like [...] those other women, not being like those images of women— is constitutive of feminism, and constitutive of feminism in all its generation.”¹¹⁸ (Brunsdon: 2005: 112). Así, por ejemplo, la segunda oleada se erigió como “en parte, una reacción contra [las] madres, que habían intentado inculcar[les] el elemento ‘femenino’

¹¹⁶ Voces desde la Generación Postfeminista.

¹¹⁷ La cultura postfeminista toma el feminismo como algo hecho, asumiendo que el éxito del movimiento elimina la necesidad de su continuidad. En este proceso, los discursos que buscan cambiar o desafiar un patriarcado todavía fuerte se incorporan a un nuevo tipo de sentido común patriarcal, al final manteniendo las mismas estructuras de dominación que se han propuesto criticar y destruir.

¹¹⁸ La desidentidad —no ser como [...] esas otras mujeres, no ser como esas imágenes de mujeres— es constitutiva del feminismo, y constitutiva del feminismo en toda su generación.

patriarcal” (Kaplan: 1998: 308), la cual, a su vez, fue rechazada por las feministas negras y lesbianas.

Sin embargo, algunos elementos del postfeminismo se manifiestan eminentemente más peligrosos que el resto de las desidentidades: el postfeminismo se ha convertido no sólo en un rasgo del discurso popular sino que se ha llevado por delante los progresos teóricos del feminismo de la tercera oleada. “Most commentators envision postfeminism as a white ‘chick’ backlash that denies class, avoid race, ignores (older) age, and ‘straight’-jackets sexuality.”¹¹⁹ (Holmund: 2005: 117). Esto, en realidad, en la cultura, y, por tanto, en el cine, se traduce en la construcción de un sujeto femenino como “the savvy woman who no longer needs political commitment, who enjoy feminine consumerist choices, and whose preoccupations are likely to involve romance, career choices, and hair gels.”¹²⁰ (Mizejewski: 2005: 121).

Esta banalización del feminismo, que “has frequently taken the form of a prepackaged and highly commodifiable entity”¹²¹ (Tasker y Negra: 2005: 107), ha llegado no sólo a los géneros fílmicos y televisivos entendidos como femeninos, es decir las comedias románticas y las comedias de situación y dramas con protagonistas femeninas, sino también a los géneros del crimen y del *noir* (Tasker y Negra: 2005: 107). La presencia del postfeminismo en los géneros populares ha vertido, sin duda, una urgencia en la investigación de las Teorías Fílmicas Feministas que, desde hace algunos años, ha

¹¹⁹ La mayoría de los comentaristas imaginan el postfeminismo como un contragolpe ‘chick’, blanco, que niega la clase, evita la raza, ignora la edad (la vejez) y el encorsetamiento de la sexualidad heterosexual.

¹²⁰ La mujer espabilada que ya no necesita un compromiso político, que disfruta de sus elecciones consumistas de consumo y cuyas preocupaciones giran sobre todo sobre el romance, las elecciones de su profesión y los champús para el pelo.

¹²¹ Ha tomado frecuentemente la forma de un bien preempaquetado y altamente consumible.

empezado a responder.¹²² Sin embargo, los esfuerzos deben doblarse, sobre todo, teniendo en cuenta que la cultura postfeminista “[i]t both encompasses feminist backlash and works itself more deeply and broadly into our cultural consciousness than do overtly reactionary backlash discourses.”¹²³ (Levine: 2009: 139).

No cabe duda, una vez vista la profundidad que ha alcanzado el denominado postfeminismo, de que las Teoría Fílmicas Feministas siguen siendo necesaria y que presenta un estado actual vivo en constante incorporación de nuevos y enriquecedores debates. Así se ha producido una focalización hacia los medios digitales y la televisión (McHugh y Sobchack: 2004: 1205) y se han recuperado temas abandonados en el pasado por ser demasiado espinosos —como el placer de la mujer en su conversión en un bien de consumo o el rechazo de algunas mujeres del trabajo de otras (McLean: 2009: 146)— a partir de un cuadro de herramientas disciplinarias cruzadas (Doyle y Jones: 2006: 608).

Parece interesante traer aquí la opinión de algunas de las teóricas fílmicas feministas que mayor productividad desarrollaron durante la segunda oleada. Estas insisten en que si bien el feminismo es ya menos urgente (Kuhn: 2004: 1221), los desafíos que el mundo actual globalizado (de Lauretis: 2000: 8-9) y traumatizado por las políticas del terror post 11 de septiembre (Kaplan: 2004: 1236-1237), reclaman el mantenimiento del feminismo como perspectiva teórica discursiva general. Sin embargo y debido a que el feminismo ha fundado las bases cuestionadoras del campo del filme y los estudios sobre los medios, afirman que mantener investigaciones exclusivamente feministas es visto, hoy en día, como contraproducente. Ante esta

¹²² Algunos libros interesantes son *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Cultura*”, editado por Yvonne Tasker y Diane Negra en 2007 o *Gender and the Media*, de Rosalind Gill (2007).

¹²³ A la vez efectúa el contragolpe al feminismo y trabaja ella misma más profunda y ampliamente en nuestra conciencia cultural que los propios discursos reaccionarios del contragolpe.

visión de la actualidad, Linda Williams (2004: 1265) sugiere análisis matizados de las convergencias y divergencias del género con otros ámbitos como, por ejemplo, los géneros cinematográficos.¹²⁴

Es Mary Ann Doane (2004: 1231) quien advierte de uno de los peligros potenciales de la fase actual de las Teorías Fílmicas Feministas. Y así, afirma que “[t]he current tendency to divide and subdivide subjectivities in an effort to avoid the overgeneralization or totalization of the concept of ‘woman’ [...] risks an aphasia of theory in which nothing can be said.”¹²⁵

La autoconciencia del riesgo de caer en la afasia o el relativismo quizás haya motivado que en los últimos años, dentro de la teoría feminista, se haya asistido al resurgir de lo que podríamos concebir como un nuevo humanismo ético que, sin querer caer en el idealismo, busca construir teóricamente una comunidad alejada del binomio dominio/sumisión. Así, Adriana Cavarero en *Horrorismo* (2009) y Judith Butler en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006 [2004]) y en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010b [2009]), proponen como vínculo fundamental entre los seres humanos ya no el género sino su vulnerabilidad constitutiva debido a su socialidad, que, a menudo está distribuida de manera diferencial, es decir, que mientras la vulnerabilidad de unos está ampliamente protegida, la de otros se encuentra profundamente desamparada. La igualdad en esta materia serviría de base para el establecimiento de una nueva comunidad que se sustentaría sobre las bases del reconocimiento de la vulnerabilidad, así como de la reciprocidad y la interdependencia que dicho reconocimiento implica (Butler: 2010b: 15 y Cavarero: 2009: 14). Este nuevo giro de la teoría, que se configura como una de las claves del estado de la cuestión más actual,

¹²⁴ Éste es, por otra parte, el principal objetivo de esta investigación.

¹²⁵ La tendencia actual de dividir y subdividir las subjetividades, en un esfuerzo por evitar la sobregeneralización o la totalización del concepto de ‘mujer’ [...], corre el riesgo de la afasia de la teoría en la que nada puede decirse.

abre inmensas posibilidad para la investigación debido, precisamente, a su capacidad inclusiva y, por tanto, nada excluyente.

2.2. PERSPECTIVA CRÍTICA DE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN ESPAÑA

La investigación en materia audiovisual sobre género en España ocupa, aún hoy en día, un lugar relativamente incipiente, sobre todo si se tiene en consideración la fecha de origen y el desarrollo espectacular que ha tenido en el mundo anglosajón. Si bien en otras áreas, como la filología o la literatura, los denominados estudios sobre las mujeres empezaron a desarrollarse durante los años setenta y sobre todo los ochenta —y aún así más tarde que en el resto de Europa debido a la dictadura del general Franco— (Morant: 2011: sin página), el retraso de los Estudios de Género en el terreno de la Comunicación Audiovisual es aún más palpable. La tradición española, más ligada al ámbito del estructuralismo de ascendencia francesa, ha tardado en abrirse no sólo a dichos Estudios de Género, sino también a los Estudios Culturales. Como fundamento de la demora podría localizarse la interdisciplinariedad que ambos marcos teórico-metodológicos desarrollan, la cual, en España, se entiende como “un problema en un mundo a veces demasiado conservador [...] porque puede poner en cuestión las divisiones tradicionales de los conocimientos y, en consecuencia, unas estructuras académicas que, en ocasiones, tienen problemas para adaptarse a los cambios sociales y culturales.” (Fecé: 2004: 247-248).

No obstante, a pesar de la estaticidad y cierto conservadurismo que aún se mantiene en una buena parte de los departamentos nacionales de Comunicación Audiovisual, el panorama en la actualidad ha empezado a verse modificado debido al

ascenso de investigadoras e investigadores más jóvenes en los departamentos de comunicación audiovisual de las universidades españolas, la gran influencia internacional de los estudios feministas y de género (así como de los estudios culturales), con una apabullante bibliografía y un sinfín de tesis doctorales, la cada vez más frecuente asistencia a congresos internacionales que visibilizan estas áreas de estudio e investigación así como el gran interés que surgen entre las y los estudiantes actuales en nuestras universidades (Zurian: 2012a: 8).

El origen de este despertar encuentra un primer paso en la traducción de Santos Zunzunegui en 1988 del influyente artículo de Laura Mulvey “Placer Visual y Cine Narrativo”, publicado —trece años después de que apareciera en la revista *Screen*— en Valencia por la editorial Episteme, en un documento de trabajo de Eutopías, del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València y la Asociación Vasca de Semiótica. Sin embargo, la edición de uno de los textos canónicos de las Teorías Fílmicas Feministas “no supuso en el mundo universitario español de ese momento la introducción de los estudios de género aplicados al cine” (Zurian: 2012a: 7).

Cuatro años más tarde, en 1992, dentro de la colección *Feminismos* —uno de los referentes editoriales más importantes en castellano con perspectiva de género¹²⁶— y con ocho años de dilación con respecto a la aparición del libro en inglés, se publicó en el que era

¹²⁶ La colección *Feminismos*, editada por Cátedra en colaboración con la Universitat de València y el Instituto de la Mujer, fue creada en 1991 bajo la dirección y coordinación de Isabel Morant Deusa, profesora de la Universitat de València.

ya su noveno volumen, el texto fundamental de Teresa de Lauretis *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. En esta misma colección, se han publicado, años más tarde, algunos textos influyentes que forman parte de la base teórica del feminismo en el cine, como son *Ciencia, Cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, de Donna Haraway (1995 [1991]) o *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* (1998 [1983]), de Ann Kaplan.

Con todo, se puede señalar como una gran hito para los Estudios de Género en España la publicación del libro *Feminismo y teoría filmica* en 1995. Editado por Giulia Colaizzi —a quien cabe apuntar como una de las grandes impulsoras de los Estudios de Género y, sobre todo, de las Teorías Fílmicas Feministas dentro de las fronteras españolas—, el libro se proponía “abordar las relaciones entre la disciplina denominada “Teoría filmica” y el conjunto de teorías y prácticas políticas que conocemos bajo el nombre genérico de ‘feminismo’.” (Colaizzi: 1995: 10). Para ello, y después de una introducción en la que se presentan algunas de las bases teóricas así como la evolución de las Teorías Fílmicas Feministas —algo fundamental en un ámbito como el español, casi desconocedor de este marco de investigación— se recogen algunos de los textos presentados en el Seminario sobre *Teoría feminista y teoría filmica* que se celebró en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Valencia en julio de 1991.

Los textos del libro editado por Colaizzi están firmados por figuras clave de las Teorías Fílmicas Feministas como Teresa de Lauretis, con el artículo “El sujeto de la fantasía”, Laura Mulvey, con “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad” y Ann Kaplan, con el artículo “La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinemática psicoanalítica”. El libro también cuenta con figuras muy relevantes tanto en el feminismo en el cine, los estudios culturales y el multiculturalismo como, entre otros, Tania Modleski o Rey Chow, o con un texto autorreflexivo de la cineasta y feminista Yvonne Rainer.

Colaizzi, formada en la Università di Bari en Lenguas y Literaturas Modernas, y en Filología Románica y Anglogermánica por la Universitat de València, cursó estudios de postgrado en las universidades de Urbino (Italia) y Minnesota (EE.UU.) y se doctoró por la de Valencia. Precisamente en la universidad valenciana es donde ejerce su cargo de catedrática de Comunicación Audiovisual—una de las pocas mujeres que existen en esta posición en España— en el Departamento de Teorías de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Desde su creación es miembro del consejo asesor de la colección *Feminismos* y, en la actualidad, forma parte del Institut Universitari d'Estudis de la Dona, en cuyo Máster de “Género y políticas de igualdad” coordina las asignaturas de “Género y Comunicación” y “Relaciones de género, comunicación e interculturalidad”.

La tradición teórica de Giulia Colaizzi está entroncada profundamente con las Teorías Fílmicas Feministas anglosajonas debido, precisamente, a su propio desarrollo académico en Estados Unidos —donde, además de cursar estudios de postgrado ha realizado numerosas estancias de investigación. Fue en Estados Unidos, por tanto, donde nació su interés por “la representación en general y la representación cinematográfica audiovisual más específicamente, y el punto de vista teórico de lo que era la reflexión sobre el género.”¹²⁷ Entre sus publicaciones en castellano más recientes se encuentran *Género y representación: postestructuralismo y crisis de la modernidad* (2006) y *La pasión del signifiante: teoría de género y cultural visual* (2007).

Si bien Colaizzi es, sin duda, la investigadora pionera de los estudios de género en el audiovisual español, hoy en día existen numerosas investigadoras e investigadores que, de manera individual o en grupo se dedican a esta tarea.

¹²⁷ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6068-2010-10-23.html> (consultado el 12 de abril de 2013).

En la Universitat Autònoma de Barcelona, el consolidado Grupo de Investigación en Imagen, Sonido y Síntesis (GRISS)—actualmente dirigido por Emili Prado Pico y cuya directora de proyectos es la primera catedrática de Comunicación Audiovisual en España, Rosa Franquet— cuenta con una línea de investigación en “Estudios sobre géneros y rutinas productivas” entre otras muchas, muy variadas, que van desde los estudios de audiencia y recepción hasta la historia de los medios audiovisuales. En su línea de género, se analizan

las rutinas productivas y la presencia de las mujeres como objeto y sujeto de la información en la radio y la televisión [...]. Esta línea se amplía con la llegada de los sistemas interactivos y se centra en averiguar los cambios que provocan el uso de las tecnologías en los procesos de confección de los productos informativos y las consecuencias que se derivan para los y las profesionales implicados/as en dichos procesos.¹²⁸

Algunas de las investigaciones más importantes en cuestiones de género que se han llevado a cabo en este grupo de investigación—cuyo origen se remonta a 1980— han sido financiadas principalmente por el Institut Català de les Dones, así como por el Instituto de la Mujer. Precisamente, financiado por el Ministerio de Asuntos Sociales del Gobierno de España y el Instituto de la Mujer, en 2004 la propia Rosa Franquet dirigió el proyecto “Representación de género en los principales medios de comunicación online”, en el que se analizaban las proyecciones de género en prensa, radio y televisión online. De hecho, Franquet tiene una prolífica carrera académica en la que ha abordado frecuentemente la investigación sobre género, una aproximación en la que destacan los artículos “Por un discurso no androcéntrico en los medios de comunicación” (1982), “La mujer, sujeto y objeto de la información radiotelevisiva” (1991),

¹²⁸ http://www.griss.org/esp/grupo_det.asp?id_subseccio=2 (consultado el 12 de abril de 2013).

“Mujer y rutinas de producción en radio y televisión” (1992) o “El ciberespacio como entorno de socialización e identidad de género” (2002).

Además de la ya mencionada, dentro del grupo GRISS se han llevado a cabo otras investigaciones, como las que se refieren al “Análisis de los personajes del cine infantil contemporáneo desde la perspectiva de género”, realizado en 2005-2006; “La imagen de las mujeres en los medios audiovisuales desde la perspectiva etnográfica de las audiencias” en 2005, y “Recepción de personajes lésbicos”, llevado a cabo entre los años 2010 y 2011. Entre sus publicaciones en materia de género y audiovisual, podemos destacar los artículos “Adolescencia y representación de género en el prime time televisivo español: ¿perpetuación de roles o cambio de valores?, de Virginia Luzón, Natividad Ramajo e I. Ferrer (2011); “Panorámica de la presencia de la adolescente femenina en la publicidad y en los informativos” (2009), de Luzón y Ramajo; “La recepción de la representación de las mujeres en los medios de comunicación. Marco teórico y diseño metodológico para un análisis completo de la incidencia” (2008) de Nuria García Muñoz y Luisa Martínez García, así como “Cine infantil, universos masculinos. La identidad de género de los personajes del cine infantil” (2006) de Rosa María Palencia Villa.

Es interesante señalar, además, que dentro de los estudios de doctorado “Contenidos de comunicación en la era digital”, promovido en sus bases por el grupo de investigación GRISS —aunque complementado con otros profesores— una de las líneas de investigación a las que es posible adscribirse es, precisamente “Comunicación y estudios de género”.

Otro de estos grupos de investigación que cuentan con una línea de género es ADMIRA (Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales), ubicado en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla,

cuya directora es Virginia Guarinos. Los estudios de género son una de sus variadas líneas de investigación, entre las cuales también se encuentran los estudios culturales con el análisis de los discursos en cine, radio, televisión, cómic o fotografía o los estudios sobre los fenómenos ‘fandom’.

Dentro de las investigaciones de género que se han llevado a cabo desde el interior de ADMIRA, destaca el Plan Nacional de Acción Complementaria “Construcción mediática televisiva de la nueva masculinidad en España” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación desde 2009 a 2012. También es relevante el proyecto subvencionado por el Instituto Andaluz de la Mujer en 2009 “Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años” y el contrato en 2007 con este mismo organismo autonómico “La mirada de las mujeres en la sociedad de la información”, que un par de años más tarde se convertiría, gracias de nuevo a las ayudas complementarias del Instituto Andaluz de la Mujer, en un curso de libre configuración.

La metodología de este grupo versa, por lo general, en torno al análisis sociológico del cine y el análisis cuantitativo y cualitativo de datos, sin entroncar por lo general con las Teorías Fílmicas Feministas, con la excepción de ciertas menciones a algunas de las teóricas más importantes pero, sin por ello, adoptar su metodología teórica. Dentro de esta perspectiva, entre las publicaciones más destacadas de los miembros de este grupo de investigación se encuentra *Cine y violencia contra las mujeres* coordinado por Trinidad Núñez Domínguez y Yolanda Troyano Rodríguez en 2011, *Los medios de comunicación con mirada de género*, coordinado por Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez Domínguez (2008) y el libro de Virginia Guarinos *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico* (1999). En materia de artículos destacan, entre otros, “Posmachismo en televisión: representaciones de actitudes y comportamientos micromachistas en la publicidad no convencional”, de Inmaculada Gordillo y Narcisa Gómez Járava en la

revista *Razón y Palabra* (2011) o “Ramos de rosas rojas. Las trece rojas: Memoria audiovisual y género”, de Virginia Guarinos, en la revista *Quaderns de Cine* (2008).

Dentro de la joven Universitat Rovira i Virgili, el grupo de investigación ASTERISC tiene como objeto de estudio la publicidad, las relaciones públicas, la comunicación audiovisual y el periodismo. Desde ASTERISC se entiende la transdisciplinariedad —como actitud de pensar en red para abordar realidades complejas más allá de los límites de las disciplinas— y la interdisciplinariedad —entendida como la actitud de actuar en red con aproximaciones metodológicas y tecnológicas de diferentes disciplinas¹²⁹— como los principios que vertebran una actividad que si bien en una línea de estudio sí está vinculada con los estudios culturales, no lo está tanto con las Teorías Fílmicas Feministas.

ASTERISC cuenta, así, con dos líneas de investigación principales. La primera es la denominada ‘comunicación en la sociedad del riesgo’ que tiene como objeto de estudio el asesoramiento y la planificación estratégica institucional o corporativa, así como el periodismo relacionado con la política, el medioambiente, las instituciones y la industria. La segunda se refiere a los medios de comunicación y los estudios culturales, donde, “teniendo en cuenta las dimensiones transversales de género, origen étnico, edad y clase”,¹³⁰ se estudia el rol de los medios de comunicación en la construcción de la identidad.

Dentro de la segunda línea de investigación—que se centra tanto en el ámbito de la recepción como en el análisis de contenidos— cabe destacar dos áreas de trabajos vinculadas con el análisis de género: éstas son las de “desigualdad en el acceso y la representación de los

¹²⁹ http://www.urv.cat/asterisc/es_linies.html (Consultado el 11 de abril de 2013).

¹³⁰ http://www.urv.cat/asterisc/es_linies.html (Consultado el 11 de abril de 2013).

medios” y “medios de comunicación, cultura e identidad”. En este ámbito son varios los proyectos de investigación que se han llevado a cabo, entre los que destacan el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación “Medios de comunicación y violencia de género: ¿Catalizadores o elementos de prevención?” entre 2008 y 2011, y el proyecto financiado por el Consejo del Audiovisual de Cataluña entre 2009 y 2010, “Los roles de género, las relaciones de amor y sexo en las series de ficción y su recepción por los adolescentes en Cataluña. El caso de ‘Sin tetas no hay paraíso’”. En lo referente a publicaciones centradas en el género destaca, entre otros, el artículo de Cerdán, Capdevila y Tortajada “Representación mediática de las relaciones sexuales y afectivas” en la revista *Trípodos*, (2009).

Por otra parte, el Instituto Interuniversitario de Desarrollo Social y Paz (IUDESP), constituido en 2006 en la Universitat d’Alicant, mantiene una perspectiva de género en dos áreas de investigación: los estudios de la paz y la pobreza y exclusión social. Sin embargo, sólo en el primero se hace referencia a los medios de comunicación en la línea de investigación “violencia cultural”.

Dentro de este grupo, en lo referente a la investigación sobre género en los medios de comunicación, destaca María José Gámez Fuentes, profesora titular del departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón. Gámez Fuentes cuenta con una fructuosa carrera en cuestiones de género y ha publicado, entre otros, el libro *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia* (2004) y los artículos “El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos” (2001); “Mujeres y publicidad: de la representación de la violencia a la violencia de la representación” (2005), junto a Esther Blázquez Chaves; “Representación de la violencia de género en los informativos de TVE” (2006) en colaboración con P. López, E. Altés, F. Loscertales y S. Núñez; “Algunos apuntes sobre la representación de la violencia de género en

el cine” (2007), o “La comunicación desde la perspectiva de género” (2010).

Además del Instituto Interuniversitario de Desarrollo Social y Paz, en la Universitat d’Alicant se ubica a su vez el grupo de investigación ‘Comunicación y Sociedad del Conocimiento’ (COSOCO), constituido en 2003. En su línea de análisis “Construcción de problemas sociales en la sociedad del conocimiento” se procede al estudio de la “conformación de las agendas mediáticas, públicas y políticas en torno a problemas emergentes, con especial atención a la salud (enfermedades y problemas), al género (construcción del discurso de la igualdad) y a públicos especiales”.¹³¹ Dentro de COSOCO destaca la Catedrática de Publicidad y Relaciones Públicas, Marta Martín, quien se aproxima, desde una metodología de estudio de datos cuantitativos y cualitativos, al género —en su modalidad de acceso y movilidad, así como de representación— en los medios de comunicación.

En la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid se ubica el Seminario de Estudios de Identidad y Género, constituido por un grupo de docentes e investigadores del Departamento de Ciencias de la Comunicación I de la propia universidad así como de otras universidades españolas. Son varios los proyectos de investigación que desde este grupo se han desarrollado, aunque entre todos destaca “Prácticas del ciberfeminismo. Uso y creaciones de identidad en la red como nuevo espacio de relación”, subvencionado entre 2007 y 2010 por el Instituto de la Mujer y dirigido por Sonia Núñez Puente, quien es, a su vez, la directora del Seminario. Núñez Puente cuenta con una gran cantidad de publicaciones en cuestiones de género, entre las que resaltan el libro *Reescribir la femineidad: la mujer y el discurso cultural en la España contemporánea* (2008) y los artículos “Representación de la violencia de género en los informativos de TVE” (2006), “El ciberfeminismo y la nueva praxis ciberfeminista en

¹³¹ <http://web.ua.es/es/cosoco/lineas-de-investigacion.html> (Consultado el 14 de abril de 2013).

España” (2008), “Una aproximación a la imagen de la mujer política en los medios de comunicación” (2008) y “Corporalidad(es) y cibercuerpos en *Te quiero, muñeca* de Ernesto Caballero” (2009).

Como es perceptible, son muchos los grupos de investigación e investigadores individuales que están trabajando en asuntos de género y medios de comunicación, es por ello que esta relación que estamos desarrollando y en la que vamos a profundizar un poco más no pretende ser exhaustiva, sino meramente descriptiva. Somos conscientes de que es probable que muchos de los grupos que trabajan estas cuestiones no aparezcan en estas páginas. No es, sin embargo, este panorama el objeto de nuestra investigación, sino que tan sólo pretendemos dar cuenta a grandes rasgos del estado de situación de la investigación de género en los medios de comunicación, y fundamentalmente, en el audiovisual español.

Continuando con dicha tarea, en la Universidad de Extremadura, el grupo Ar-Co (Área de Comunicación), coordinado por María Victoria Carrillo Durán, aunque no cuenta con una línea de investigación sobre género propiamente dicha, sí ha realizado algunas investigaciones en esta materia a través de técnicas cualitativas y cuantitativas dentro de su línea de investigación “Repercusiones de los medios en la sociedad”. Así, destacan las publicaciones de los artículos “Cuerpo y provocación. Sexo y violencia en publicidad en España y Portugal” (2010), de Ana Castillo Díaz, F. Costa Pereira y J. Verísimo y “La mujer y el culto al cuerpo en la publicidad de televisión. Un estudio experimental” (2010) de María Victoria Carrillo Durán.

En la Universidad de Málaga, Ana Jorge Alonso e Inmaculada Postigo se han especializado en violencia contra las mujeres, entre cuyas investigaciones destaca “Violencia de Género: Estrategias y prácticas comunicativas para el empoderamiento de la mujer” (2010) realizada en Guatemala en el marco de los proyectos de cooperación

al desarrollo de la propia universidad. Además, en 2004, Alonso publicó el libro *Mujeres en los medios. Mujeres de los medios*.

En la Universidad del País Vasco se ubica Leire Ituarte Pérez, quien se doctoró en 2003 con una tesis fundamentada en las Teorías Fílmicas Feministas, con la investigación *El imaginario posmoderno de la feminidad en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem*, publicada como libro tres años más tarde. Precisamente, como resultado de un proyecto de investigación sobre “Melodrama y ‘Cine de mujeres’ español contemporáneo”, financiado por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, ha publicado varios artículos, entre otros “Melodrama y ‘Cine de mujeres’ español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*” (2012) y “El ‘romance familiar’ sale del armario: la fantasía femenina en *Sévigne* (Julia Berkowitz)” (2012). También en la Universidad del País Vasco, Carmen Arocena ha publicado algunos artículos sobre género y audiovisual como, por ejemplo, “En el limbo de lo visible”(2012) junto a Nekane E. Zubiaur, o “Cuando Manuel miró la mujer. Las protagonistas femeninas en el cine de Mur Oti” (2010).

En Burgos destaca la figura de Isabel Menéndez Menéndez, Vicedecana de Calidad e Igualdad de la Facultad de Humanidades y Educación y profesora de Comunicación Audiovisual. Menéndez Menéndez ha publicado “Violencia simbólica en los medios. El color de la prensa” (2007); “Políticas de comunicación y género: diez años después de Beijing” (2006) o “Violencia contra las mujeres en los conflictos armados. Las mujeres como botín de guerra” (2003). Además, en la actualidad, tiene en marcha el proyecto de investigación de tres años de duración (2012-2015) “Violencia de Género y cultura popular: Representación y recepción”, cofinanciado por el Instituto de la Mujer, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España y el Fondo Social Europeo en el marco del Programa Operativo ‘Lucha contra la discriminación’.

Asimismo, Menéndez es la directora del Grupo de Innovación Docente de la Universidad de Burgos para la Calidad de la Educación Universitaria desde la Perspectiva de Género (GIDCEUPG), y la directora y docente del Curso de Posgrado *Especialista Universitario en Enfoque de Género*, un título propio que se imparte desde el curso 2005-2006. En 2009 obtuvo la tercera convocatoria del premio de investigación sobre violencia de género de la Cátedra de Violencia de la Universidad de las Islas Baleares por el trabajo *Representación mediática de la violencia de género. Análisis de la prensa balear (2004-2008)*.

Precisamente, fuera del área de Comunicación Audiovisual pero vinculada a cuestiones de género y comunicación, encontramos a la profesora titular del departamento de Filología Inglesa, Marta Fernández Morales, de la Universitat de les Illes Balears. Fernández Morales gestiona desde 2009 la Cátedra de Estudios de Violencia de Género de dicha universidad que, desde 2011, mantiene un convenio de colaboración con el Instituto Balear de la Mujer. Desde esta cátedra se publican estudios sobre aspectos específicos relacionados con la violencia de género, se realizan jornadas de formación y sensibilización y se lleva a cabo una convocatoria bianual de un premio de investigación sobre violencia de género, el galardón que, acabamos de ver, la profesora Isabel Menéndez Menéndez obtuvo en 2009.

Por último, no es posible dejar de citar a Margarita Ledo Andión, segunda catedrática de Comunicación Audiovisual en España, de la Universidad de Santiago de Compostela y cuyo perfil está más orientado hacia los espacios geo-lingüísticos y la interculturalidad, aunque sí tiene algunas publicaciones sobre el lugar de la mujer en el cine —como espectadora y como imagen representada—, como es su artículo “Mujeres viendo mujeres” (1999). Además, Ledo Andión ha ejercido un importante papel en la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC) —nacida en 2006 para potenciar la investigación en materia de

comunicación y para crear redes de trabajo— donde ostenta el cargo de vicepresidenta primera. Gracias al empuje de Ledo Andión, entre otros, el IV Congreso de la AE-IC, que se celebrará en Bilbao en 2014, se ha propuesto visibilizar y reconocer la importancia de las mujeres en la investigación en comunicación, para lo cual contará con una sesión especial sobre “Género, comunicación e investigación desarrollada por mujeres” y homenajeará en su sesión plenaria de clausura la actividad de las investigadoras, representadas por la profesora Sonia Livingstone, del Departamento de Medios y Comunicaciones de la London School of Economics and Political Science y Rosa M^a Alfaro, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima.

Por otra parte, en su faceta como realizadora, Margarita Ledo Andión manifiesta un evidente interés por las cuestiones de género y, más concretamente, por el feminismo, como puede percibirse en su primera película de ficción —después de los documentales *Santa Liberdade* (2004) y *Liste, pronunciado Líster* (2007). En *A cicatriz branca* (2012), con un equipo de trabajo mayoritariamente femenino, Ledo Andión narra las vivencias de las mujeres que emigraron solas a Argentina en los años 50.

Una vez concluida esta panorámica, que hemos señalado es descriptiva y no exhaustiva, podemos dar cuenta, a rasgos globales, de una transformación evidente en relación con las cuestiones de género respecto a algunos años atrás. Así, es posible visualizar

un interés creciente por los estudios de género en los departamentos de comunicación audiovisual en España; prácticamente en todos hay alguien que desarrolla su labor investigadora (o parte de ella) sobre cuestiones de género y esto es ya un cambio radical respecto a hace unos años. Los Proyectos de Investigación I+D+i de grupos, investigadoras e investigadores, tanto del Plan Nacional y de ámbito nacional como autonómico, han hecho que estas líneas de

investigación se abran paso y se fomenten, asimismo, tesinas y tesis doctorales. (Zurian: 2012a: 9)

Dentro de las investigaciones sobre género, como se ha visto en el recorrido aquí esbozado, prevalece en materia temática el interés por las cuestiones relacionadas con la violencia de género, un asunto de gran importancia y visibilidad en nuestro país a partir de la publicación de la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (2004). En cuanto a la aproximación analítica, en España no predomina, por lo general, un enfoque teórico —aunque existan excepciones como la de Colaizzi o Ituarte Pérez— sino que, en su mayoría, están orientadas o bien al ámbito de la investigación de la recepción a partir de metodología de análisis de datos —cuantitativos y cualitativos, o bien realizan una aproximación sociológica.

En lo que parece un territorio conquistado por el *focus group*, el Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación ‘Género, Estética y Cultura Audiovisual’ (GECA) se erige como un oasis teórico. Creado en 2008 y formalizado en 2009 en la Universidad Carlos III de Madrid, en la actualidad tiene su sede en la Universidad Complutense de Madrid, en el departamento de Comunicación Audiovisual 1. Dirigido por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Francisco A. Zurian, y cuya presidencia de honor comparten Teresa de Lauretis y la precursora cineasta española Josefina Molina,

GECA constituye una red de investigación pluridisciplinar, interuniversitaria e internacional formada por investigadoras e investigadores de diversas universidades españolas y del extranjero con un fuerte nexo de unión en el interés por la investigación en cuestiones relacionadas con los estudios de género, feministas, de mujeres, de hombres, de masculinidades, de diversidad afectivo-sexual, estudios LGTBI y Queer Theory, así como de estudios culturales en su relación con la cultura audiovisual, especialmente

referida —aunque no en exclusiva— al ámbito español y contemporáneo, siempre en interrelación con las respectivas áreas y disciplinas de cada miembro de la red y con una marcada perspectiva estética y teórica. (Zurian: 2012a: 9)

Dentro de sus líneas de investigación destacan ‘La construcción de discursos de género, sexualidad e identidad en el audiovisual español y su formulación desde los géneros cinematográficos’ —en la que se inscribe esta Tesis, ‘Representación de (nuevas) masculinidades en el audiovisual contemporáneo’, ‘Representaciones de masculinidades *teens* en el audiovisual español de ficción y su poder prescriptivo en la construcción del imaginario masculino en adolescentes y jóvenes’ y ‘Comunicación, orientación sexual e identidad de género en los *mass media* y la industria cultural’.

GECA, en sus cinco años de existencia, ha desarrollado numerosos proyectos competitivos a nivel estatal de investigación financiados por el Instituto de la Mujer del Gobierno de España —ubicado, según los diversos gobiernos, en Ministerios diferentes. Estos proyectos se han materializado, así, en cuatro Workshops Internacionales de Investigación en materia de género y audiovisual, celebrados desde 2009, el primero en la Universidad Carlos III de Madrid y, los restantes, en la Universidad Complutense de Madrid. Además, se han puesto en marcha dos jornadas divulgativas sobre la representación de la mujer en el cine (2012 y 2013), la segunda organizada en colaboración con la Fundación de Autor y CIMA, dos seminarios sobre las mujeres cineastas españolas hasta los años 2000 (2010 y 2011) y un curso sobre comunicación, orientación sexual e identidad de género desarrollado en colaboración con la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). Además, desde hace cuatro años, GECA organiza los *Colloquium Series*, encuentros para investigadores *juniors* y *seniors* en los que un especialista comparte sus progresos en materia de investigación sobre género.

Además, desde este Grupo de Investigación, se han promovido tres publicaciones, una de ellas aún en prensa. El libro *Imágenes del eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (2011), editado por el profesor Zurian en la editorial Ocho y medio, recoge numerosos artículos de investigadores españoles y extranjeros. El número 34 de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, coordinado a su vez por Francisco Zurian, está dedicado a *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual*, y los cuatro artículos están firmados por miembros de GECA. Por último, se encuentra en prensa el libro —fruto de los dos seminarios de 2010 y 2011— que recogerá las aportaciones de todas las cineastas españolas desde los orígenes del cine hasta el año 2000, una publicación a todas luces necesaria habida cuenta del vacío patente sobre las contribuciones de las directoras nacionales en la Historia del Cine en España.

Estas publicaciones promovidas por GECA, profundamente entroncadas con la investigación sobre género en el audiovisual, no son, sin embargo, las únicas que han surgido en los últimos años. Desde hace algún tiempo ha empezado a notarse una ligera apertura desde las revistas académicas nacionales hacia estas cuestiones. Si bien el ejemplo de *Secuencias* bastaría para dar prueba de ello, también la revista *Quaderns de cine* publicó en 2010 un número dedicado a ‘Cine i Feminisme’. En *Trama y fondo*, aunque con un profundo enfoque psicoanalítico, se dedicó un número sobre *La mujer y el goce*, en el que Eva Parrondo publicó el artículo “Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas”. Además, recientemente, en *Archivos de la Filmoteca* se ha integrado como materia de interés de la revista una línea sobre el género.

Como es notorio, el panorama de los estudios de género en España ha sufrido una mutación visible en los últimos años, cobrando un cierto impulso hasta hace poco impensable; sin embargo, no quisiéramos cerrar este apartado sin señalar la necesidad de integrar, dentro de las investigaciones, el marco teórico feminista que se ha venido elaborando desde hace casi cuarenta años en el mundo

anglosajón. No parece lógico que teóricas tan influyentes como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Mary Ann Doane o Judith Butler tengan tan pocas referencias en nuestros análisis —y si las hay, que sólo recojan sus ideas básicas, sin llegar a profundizar en sus obras—, como no sería lógico que en los análisis semióticos en España no se citara a Christian Metz o Roland Barthes.

Existe en nuestro país un preocupante desconocimiento de las Teorías Fílmicas Feministas —incluso en quienes se sitúan bajo el paraguas de los estudios de género, como ya argumentaba Susan Martín Márquez en su libro *Feminist Discourse and Spanish Cinema* (1999: 10)— que no puede respaldarse desde los grupos y las personas interesadas en estas cuestiones, pues aquellas se inscriben en un marco investigador serio y riguroso que se hace necesario para legitimar unos estudios que, en España, no tienen aún la importancia que merecen. Existe entre las investigaciones de género de nuestro país una gran variedad con respecto a la rigurosidad de sus aproximaciones, algunas de éstas sin adscribirse a ningún marco teórico ni metodología concreta, o focalizadas en estudios cuantitativos o cualitativos sin sustrato teórico. En esta Tesis Doctoral, sin embargo, sí se toma como punto de partida claro este marco teórico; una Tesis que busca, entre sus objetivos, reivindicar un cierto retorno a la teoría, tan despreciada últimamente en los planes de estudio de Comunicación Audiovisual.

2.3. LA INVESTIGACIÓN SOBRE ISABEL COIXET

Como último punto del estado de la cuestión resulta necesario analizar el curso que ha seguido la investigación académica sobre la cineasta que conforma nuestro objeto de estudio. Para llevar a cabo dicha labor se han rastreado a partir de distintas bases de datos los artículos y capítulos de libros publicados tanto en el ámbito anglosajón como español, así como en el francés y en el portugués. La inclusión de la investigación desarrollada fuera de los límites académicos españoles no sólo viene motivada por las propias características de producción de Isabel Coixet sino porque desde “los años ochenta también la crítica extranjera, tanto investigadores del cine como hispanistas, empiezan a prestar cada vez más atención al cine español actual.” (Feenstra y Hermans: 2008: 14).

Efectivamente, la investigación sobre Isabel Coixet se origina a partir tanto de los estudios hispánicos como de los estudios sobre el cine, lo cual no impide que se den otras aproximaciones, como las que se realizan desde el espacio de la educación, el psicoanálisis o la filosofía. Debido precisamente a que la metodología que rige esta investigación es en cierta medida interdisciplinar, todos estos artículos, aunque algunos alejados de nuestra óptica, mantienen inicialmente su potencial interés.

El primer texto del que se tiene constancia sobre Isabel Coixet data de 2006, un año después de que se estrenara *La vida secreta de las palabras* (2005). Tomando en consideración los tiempos medios de publicación se entienden dos cosas: la primera es que en el artículo de Marie-Soledad Rodríguez, “Le cinéma d’Isabel Coixet: de la conception à la création”¹³², no se aluda a la que ya era la quinta película de la realizadora. El texto se centraba de esta forma tanto en el proceso de gestación de *Mi vida sin mí* (2003) a partir del cuento original “Pretending the Bed Is a Raft” de Nancy Kincaid (1997) —y en cuyo análisis comparativo con el guión profundiza Morales (2010: 476-485) — como en las primeras escenas de éste filme y de *Cosas que nunca te dije* (1996) para teorizar sobre el “contrat de lecture”¹³³ (Rodríguez: 2006: 278) que la cineasta le propone a sus espectadores.

La segunda de las conclusiones que podemos extraer es que el éxito que tuvo *La vida secreta de las palabras* no fue el detonante para incluir a la directora en un libro cuya mirada se cernía sobre las españolas creadoras de entre los siglos XVIII y XX. Es interesante apuntar que el de Rodríguez era el único capítulo del libro sobre el cine hecho por mujeres en España —los demás se centraban en otras disciplinas artísticas—, lo cual deja cierta sensación de que la figura de Coixet había empezado a despuntar sobre el resto de directoras españolas —casi con seguridad a consecuencia de la buena acogida de crítica nacional y extranjera de *Mi vida sin mí* (2003).

No obstante, pretender eludir la idea de que la película clave de la catalana en cuanto al estado de la investigación se refiere es *La vida secreta de las palabras* sería un error. Es fácil comprobarlo teniendo en cuenta el número de artículos y capítulos de compilaciones sobre el cine de Isabel Coixet que han surgido a partir de su estreno. Si bien en 2007 ya se tienen constancia de tres —aunque en ninguno de ellos se hace mención a dicha cinta—, desde 2008 a 2012 aparecen una media de 5 textos por año, con la única

¹³² “El cine de Isabel Coixet: de la concepción a la creación”.

¹³³ Contrato de lectura.

excepción de 2009 —en el que hay un descenso de la intensidad con sólo dos artículos publicados. Además, si esto no fuera suficiente, baste decir que aproximadamente la mitad del total de los textos abordan la película de 2005 como estudio de caso individual o en compañía de otro largometraje. El siguiente filme en importancia siguiendo este criterio sería *Mi vida sin mí*, lo cual no hace sino reforzar la idea de que las dos películas de El Deseo son las cintas claves en el estado de la cuestión de la investigación sobre Isabel Coixet.

Cabe señalar que, por el contrario, desde el estreno de *Elegy* (2008) y de *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), sólo tres artículos han estudiado la primera cinta (Donapetry: 2011 y 2012 y Peña Acuña y Conesa Nieto: 2009) y uno la segunda (Benevet González: 2012), y que tan sólo el de Peña Acuña y Conesa Nieto aborda el filme de manera individual, aunque, ciertamente, su análisis descriptivo no profundiza en ningún rasgo cinemático. Por el contrario, María Donapetry (2011: 87) en su artículo “Ethics, Silence and Gaze in Two Films by Isabel Coixet”, publicado en la revista *Studies in Hispanic Cinemas*, aborda *La vida secreta de las palabras* y *Elegy* como “examples of the ethical attitudes and concerns of the director”¹³⁴, con el proceso de reconocimiento como la clave para comprender la forma en que la realizadora construye tanto su propia mirada como los silencios dentro del filme. La propia Donapetry (2012: 1107), en su artículo “La voluntad de valor en el cine de Isabel Coixet”, continúa explorando la “dimensión ética” de dichas dos películas, poniendo el acento en los significados del silencio en *La vida secreta de las palabras* y en la transformación de la mirada masculina en *Elegy*. Por su parte, el artículo de Silvina Bénévent González, “Voix-off et silences chez Isabel Coixet”, con base en la perspectiva narratológica de Gérard Genette, se interroga sobre “la fonction, les effects de la voix-off et les rapports qu’elle entretient

¹³⁴ Ejemplos de actitudes y preocupaciones éticas de la directora.

avec la narration”¹³⁵ (Bénévent González: 2012: 2) y su relación con la confesión del dolor y el trauma con especial énfasis de *A los que aman* (1998), *La vida secreta de las palabras* y *Mapa de los sonidos de Tokio*.

Este artículo de Bénévent González es uno de los dos que abordan parcialmente la tercera película de Coixet, *A los que aman*, la menos estudiada de toda su filmografía sólo superada en vacío por *Mapa de los sonidos de Tokio* y *Demasiado viejo para morir joven*¹³⁶ (1988). El otro artículo es el de Valeria Camporesi (2007) titulado como “A ambos lados de todas las fronteras: Isabel Coixet y el cine español contemporáneo”, que tras dar buena cuenta de “la presencia multifacética de Coixet en distintos ámbitos de la cultura”, lee dicho drama romántico como una subversión de la visión del amor en función de la diferencia sexual que hacía Stendhal, fuente de inspiración de la película (Camporesi: 2007: 64 y 65-67).

Por otra parte, la investigación sobre *Cosas que nunca te dije*, después de que cuatro artículos, incluido el de Rodríguez, abordaran la película siempre en conjunto con *Mi vida sin mí*, quedó

¹³⁵ La función, los efectos de la voz en off y las relaciones que ésta mantiene con la narración.

¹³⁶ Resulta necesario aclarar que en el capítulo que Sofía López Hernández escribe en el libro de Caballero Wangüemert, *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*, se hace un recorrido por todos los personajes femeninos de Isabel Coixet en el que analiza sus personalidades según la tipología hipocrática y la del psicólogo Carl Jung. En éste capítulo está incluida Evax, la protagonista de *Demasiado viejo para morir joven*. Sin embargo excluye de su análisis *Elegy* y *Mapa de los sonidos de Tokio* “al considerar que forman parte de una etapa distinta. *Elegy* es una producción de Hollywood, ella no escribe el guión y cuenta con actores consagrados. *Mapa de los sonidos de Tokio* se aleja de su línea intimista y se convierte en su primera película de género: un *thriller* romántico” (López Hernández: 2011: 86). Si López Hernández hubiera decidido incluir *Mapa de los sonidos de Tokio* en su análisis, lo que sin duda desde la perspectiva de esta investigación hubiera sido considerado como acertado, habría podido relacionar a Ryu con las dos Anns y Hanna, a las que encaja dentro de la tipología de personalidades de Jung de “sensible-introvertido”.

abandonada en 2008 —momento en el que empieza el alza de la investigación sobre *La vida secreta de las palabras*. La razón principal por la que, hasta la fecha, siempre que se ha tratado el filme de 1996 ha sido en compañía del de 2003, es que ambos se entienden muy cerca tanto en su temática de “auto-descubrimiento” (Camí-Vela: 2008: 184) femenino como en su “particular take on melodrama deployed by *Things I Never Told You* and *My Life without Me*, the films that established Coixet’s reputation as a recognised auteur in Spain.”¹³⁷ (Vidal: 2008: 221). Precisamente esas marcas de autor que ambos filmes ostentan y que se relacionan con el cine independiente americano son los que Triana Toribio (2006: 59) observa como la fuente de su localización “anyplace North America.”¹³⁸

Dejando de momento a un lado la filmografía de ficción de Isabel Coixet, hay que subrayar que en los últimos años dos artículos han versado sobre el largometraje colectivo *Invisibles* (2007), en el que Isabel Coixet participó con su corto “Cartas a Nora”. Antonio Gómez López-Quñones aborda el documental completo aunque se esfuerza por hacer un estudio de caso de cada uno de los cinco cortos que lo componen analizando la paradoja que supone su terreno común: su capacidad para conjugar “un tratamiento visual postmoderno muy sensible a los límites de la visión con grandes marcos explicativos que inevitablemente recuerdan a las meta-narrativas vilipendiadas por el postmodernismo” (Gómez López-Quñones: 2010: 254). Por su parte, Pereira Domínguez y Solé Blanch (2012: 226) abordan en exclusiva “Cartas a Nora” desde la perspectiva educativa, atendiendo a la idea del cine como “aliado pedagógico” para el estudio de casos de fenómenos ‘invisibles’; aquí en concreto, la enfermedad de Chagas y la inmigración femenina latinoamericana en España.

¹³⁷ Particular toma del melodrama desarrollada por *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*, los filmes que establecieron la reputación de Coixet como autora reconocida en España.

¹³⁸ En cualquier sitio en Norteamérica.

Otro documental que sí tiene hueco en la investigación sobre Isabel Coixet es “La mujer, cosa de hombres” (2009), que nació dentro del proyecto de RTVE *50 años de...* En el artículo dentro de la revista *Cuestiones de género, de la igualdad y de la diferencia* que publica el seminario interdisciplinar de estudios de las mujeres de la Universidad de León, Rosario Torres (2012: 333-334) señala el acierto de Coixet cuando construye la estructura de su documental mediante la alternancia persistente de

casos de violencia doméstica con anuncios de televisión, actuaciones musicales y canciones de fondo, reciclando así la característica retórica de la ideología (insistencia) para volverla en contra de la misma mentalidad predominante, la cual queda al descubierto; dolorosas realidades y ficciones mediáticas quedan contextualizadas, facilitando un mayor entendimiento de ambas, denunciando la ideología soterrada y concientizando a la audiencia.

Una vez analizado el estado de la cuestión de la investigación sobre Isabel Coixet según sus largometrajes y cortometrajes, tanto de ficción como de no-ficción, resulta enriquecedor abordar la temática básica de estos textos. Para ello se hace inevitable simplificar la complejidad habitual de estos textos, que no suelen analizar un único aspecto aislado, pero que, para nuestro propósito, serán reducidos a su principal objetivo.

Son varios los artículos que abordan dos de los temas claves en lo que a Isabel Coixet se refiere, es decir, el estatuto autoral y transnacional de su producción fílmica. De todos, los artículos de Nuria Triana-Toribio (2006 y 2008), el primero de Valeria Camporesi (2007) y el de Paul Julian Smith (2013) son los que mejor asientan las bases para comprender esta cuestión concerniente a la directora. En su primer artículo, “Anyplace North America: On the Transnational Road with Isabel Coixet” Triana-Toribio (2006: 54) afirmaba que “the commercial strategy pursued by Coixet has not veered particularly towards Catalonia or Spain, or developed an unequivocal

link with a particular ‘nation’.”¹³⁹ Las comillas que Triana Toribio le inserta a la palabra ‘nación’ se deben precisamente a que se trata de un concepto problematizado dentro del corpus fílmico de Coixet en su profundo vínculo con la posmodernidad y la globalización; lo cual supone concluir, tal como afirma Camporesi (2007: 63), que “su trayectoria evita cualquier compromiso estable con una identidad nacional concreta que pueda sobreponerse a las necesidades de sus historias”. Lo que para Toribio era un cine transnacional, para Camí-Vela (2008: 183) es un cine nómada que ella misma denomina “de mestizaje, tanto por su sistema de financiación (coproducciones) y de rodaje (equipo técnico y artístico de diferentes países), como por las múltiples referencias intertextuales y multiculturales que la directora incluye en sus films.”

El segundo artículo de Triana Toribio (2008) deja un poco de lado la estrategia glocalista de Coixet para centrarse en su faceta personalista. Partiendo de la idea de que Isabel Coixet se mueve en el registro del ‘art cinema’ (Triana Toribio: 2008: 263) teoriza su conversión en ‘directora mediática’ para posicionar sus filmes en una industria saturada por las distribuidoras y exhibidoras norteamericanas. Así, junto con otros directores, como Alex de la Iglesia, los autores pueden entenderse como “*mediáticos* because they offer and use a recognizable public persona (and image), which is an integral part of the release campaign of each film. But they are *mediáticos* too through their use of technologies such as the internet and in particular their ownership of official homepages”¹⁴⁰ (Triana Toribio: 2008: 262).

¹³⁹ La estrategia comercial perseguida por Coixet no ha virado particularmente hacia Cataluña o España, ni ha desarrollado una unión inequívoca con una ‘nación’ particular.

¹⁴⁰ Mediáticos porque ofrecen y usan un personaje público reconocible (y una imagen), que es una parte integral de la campaña de lanzamiento de cada película. Pero también son mediáticos a través de su uso de las nuevas tecnologías como internet y en particular su propias páginas oficiales.

La autoría reside, sin duda, en la base del artículo de Jennifer Slobodian, para quien, aunque las películas de Coixet tienen un componente fundamental de género cinematográfico que problematizaría su estatus, la directora parece “to alleviate some of the analytical dilemma of the *auteur* by also writing [her] own screenplays.”¹⁴¹ (Slobodian: 2012: 160-161). Precisamente, en la misma línea de problematizar la autoría en la que Slobodian inserta su artículo (2012), lo hace Paul Julian Smith en su capítulo “Transnational Co-Productions and Female Filmmakers: The Cases of Lucrecia Martel and Isabel Coixet” (2013). Es curioso que tanto Slobodian como Smith ponen en relación, estudiando sus similitudes y diferencias, dos autoras consagradas en el panorama internacional del cine: Isabel Coixet y Lucrecia Martel. Smith, después de localizar las figuras de ambas cineastas dentro de los campos culturales en los que se produce, distribuye y exhibe su trabajo, y de una aproximación más cercana a dos películas de estas directoras, producidas ambas por El Deseo —en el caso de Martel, *La ciénaga* (2001) y en el de Coixet, *Mi vida sin mí* (2003)—, concluye que “it is clear that Coixet has, over the course of her career, moved closer towards the mainstream”¹⁴² (Smith: 2013: 23) y se ha alejado, así, del cine independiente en el que Martel continúa trabajando.

Por su parte, para Maurer Queipo (2007: 250), la autoría de Coixet puede sistematizarse en la denominación de su cine como de ‘cine en revolución’, que surgiría de la “negociación entre un cine personal de ‘autor’ y un concepto de arte comprometido”, una definición que, años más tarde, Ángela Morales (2010: 494) retomaría y mantendría en su propio artículo.

Esta idea del arte comprometido como otra de las constantes en los análisis del cine de Isabel Coixet tiene como su origen

¹⁴¹ Aliviar algo del dilema analítico del autor escribiendo también sus propios guiones.

¹⁴² Está claro que Coixet, en el transcurso de su carrera, se ha movido más cerca del mainstream.

fundamental la película *La vida secreta de las palabras* y su antecedente fílmico, el documental *Viaje al corazón de la tortura* (2003) en el que la directora ponía como foco de su cámara las secuelas físicas y psicológicas de los supervivientes de las torturas que se practicaron durante la guerra de los Balcanes. María Donapetry, como ya vimos, consideraba el reconocimiento al otro como la clave ética de los filmes de Coixet. Camporesi (2008: 92), por su parte, entiende *La vida secreta de las palabras* como una película que “incide y evoca la ‘cuestión de las imágenes’ [...] y comparte, en su planteamiento formal, la necesidad de afirmar y negar a la vez la dimensión ética de los dispositivos de creación de la imagen”, capaces de rescatar o sepultar en la memoria realidades históricas que no ocupan la primera portada de nuestros periódicos.

Conceptos como memoria, monumento de piedra, silencio, palabras, lenguaje y trauma son algunos de los más manejados para abordar desde distintas perspectivas *La vida secreta de las palabras*. Así, Maldonado Rodriguera (2008: sin página) analiza la “interdependencia y mutuo influjo entre ser y lenguaje, esto es, la forma en que las transformaciones lingüísticas dan lugar a transformaciones del ser” para hablar de la evolución que lleva a cabo el personaje principal de la película. Este mismo enfoque es el que poseen tanto Encarnación Mora Carvajal (2009: 433), para quien “[l]a palabra es en este caso la clave de la socialización de Hanna”, como Eva Núñez Méndez (2011: 52), quien afirma que “[e]l silencio (tan abundante en el transcurso de la película) y las palabras (poco numerosas y bien escogidas) enfatizan la crisis de sentido y de aislamiento psicológico que sufre Hanna y, a su vez, implícitamente, recogen su transformación emocional y física”.

Tanto Annabel Martín (2011) como Flávio Nantes Nunes y Luciana Rossi Lopes (2010) prefieren centrarse, por su parte, en la perspectiva de la que Camporesi (2008) hacía gala, entendiendo la película como un acto de construcción de una memoria que “e resguardada, caso haja uma narrativa que se propoe fazê-lo, do

contrario é esquecida”¹⁴³ (Nantes Nunes y Rossi Lopes: 2010: 75). La cuestión, no obstante, que estos cinco últimos artículos presentan es que ninguno de ellos analiza la cuestión del silencio y del sonido, así como de la memoria, dentro de su material artístico, es decir, dentro de la especificidad cinematográfica. Se trata de un análisis filosófico o psicoanalítico dependiendo del caso, pero el material visual y sonoro que compone el lenguaje audiovisual del cine no es analizado *per se*, y dentro de sus códigos propios, sino sólo en tanto narración textual, y nunca fílmica.

Distintos son, por motivos evidentes, los artículos que abordan la construcción de los géneros cinematográficos —y más concretamente el melodrama o el Woman’s Film— en la filmografía de Isabel Coixet y que tienen un vínculo más importante con nuestra propia investigación. El primero de ellos es el capítulo ya mencionado de Belén Vidal, “Love, Loneliness and Laundromats: Affect and Artifice in the Melodramas of Isabel Coixet”, donde se teoriza la constitución de los filmes de la directora como su “own brand of ‘cool’ melodrama [...] [that] makes Coixet’s melodramas instantly ‘modern’ and accesible, along the lines of many indie films.”¹⁴⁴ (Vidal: 2008: 228).

Si bien en este artículo Vidal se centra en *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*, Rothwell, que opera desde la misma perspectiva que Vidal, añade *La vida secreta de las palabras* en su análisis del melodrama como ‘modo de expresión’ a partir del que Coixet crea “hybrid texts that are a patchwork of old and new, utilizing close up

¹⁴³ Es resguardada en caso de que haya una narrativa que se proponga hacerlo, de lo contrario es olvidada.

¹⁴⁴ Su propio estilo de melodrama ‘fresco’ [...] [que] hace los melodramas de Coixet instantáneamente ‘modernos’ y accesibles, en la línea de muchos filmes independientes. [Nota de la autora, nos hemos decantado por traducir ‘cool’ como fresco debido a que Vidal construye esta idea en oposición a los colores cálidos (‘hot’) que reinan en la puesta en escena del melodrama clásico. Pero con fresco también nos estamos refiriendo a ‘menos cargado’ en referencia al habitual exceso estilístico melodramático].

shots, a mobile camera, quirky *mise-en-scène* and updated editing methods to punctuate her narratives”¹⁴⁵ (Rothwell: 2011: 272-273). Ambas investigadoras, además, coinciden en su localización del corto “El abrigo rojo”, que forma parte del trabajo colectivo *París, je t’aime* (2006) como un compendio reducido de los elementos melodramáticos más característicos de Coixet.

Si bien Vidal y Rothwell hacen un análisis del género cinematográfico sin introducirse en análisis de género, es decir, de la construcción de la identidad de las protagonistas de los filmes de Coixet, Leire Ituarte Pérez sí analiza *La vida secreta de las palabras* dentro de las coordenadas del cine de mujeres, una etiqueta que ella traduce y que en esta investigación hemos considerado mantener en su idioma original [Woman’s Film]. Ituarte Pérez (2012: 145), como ya se apuntó con anterioridad, estudia la película de Coixet como “una curiosa variación del tradicional esquema del subgénero de los ‘filmes del discurso médico’”, una de las tipologías presentadas por Mary Ann Doane (1987b). También dentro del ámbito de los géneros cinematográficos y de las Teorías Fílmicas Feministas, los autores de esta investigación han publicado un artículo sobre la construcción del melodrama y la identidad femenina en *Mi vida sin mí* (Herrero Jiménez: 2012).

No son los de Ituarte Pérez y Herrero Jiménez los únicos artículos que se centran en alguno de los personajes femeninos de Isabel Coixet para investigar su construcción de la experiencia femenina; Morales (2010), Camí-Vela (2008) y Fernández Morales (2007) también lo hacen, aunque alejadas, sin duda, de las Teorías Fílmicas Feministas en las que sí se basan Ituarte Pérez y Herrero Jiménez. De todos los textos publicados hasta la fecha, sólo el de Ituarte Pérez (2012), el de Jennifer Slobodian (2012) y los de Herrero

¹⁴⁵ Textos híbridos que son un mosaico de lo viejo y lo nuevo, utilizando primeros planos, cámara móvil, estrafalaria puesta en escena y actualizando métodos de edición para enfatizar sus narrativas.

Jiménez (2011 y 2012) se aproximan al cine de Isabel Coixet a partir del entramado teórico feminista anglosajón.

Las dos primeras investigadoras mantienen, de forma compartida, que si bien la directora posee una mirada femenina en *La vida secreta de las palabras*, ésta no puede ser calificada como feminista. Por su parte, Slobodian (2012: 174) afirma que la directora es “unable to sustain a nonconformist slant through to her film’s conclusion, eventually reverting back to [...] preordained gender roles”,¹⁴⁶ una opinión similar a la que Ituarte Pérez (2012: 153) manifiesta cuando afirma que en el filme se produce “la incorporación final de la mujer al discurso médico.” A pesar de que las premisas teóricas de las que parten son muy parecidas a las de Herrero Jiménez, la interpretación que esta última hace de *La vida secreta de las palabras* (2011) dista en gran medida de la que ofrecen las investigadoras mencionadas, una perspectiva que se mantendrá a lo largo de esta investigación sobre el Woman’s Film de Isabel Coixet y que coloca nuestro análisis en una posición de diálogo y actualidad con el estado de la cuestión de la investigación sobre la directora catalana.

Antes de concluir es necesario señalar cuatro libros que han sido publicados en España sobre Isabel Coixet. El primero es el que edita Isabel Navarro (2007) dentro del marco de las X Jornadas de Cine Independiente Español. *De los que aman: el cine de Isabel Coixet* es una compilación de artículos de muy variados autores y perspectivas en las que se analizan distintos aspectos de la filmografía de Isabel Coixet: desde la conexión *indie* de su cine, al significado de los objetos que transitan por su pantalla pasando por una aproximación a la música que impera en su filmografía.

El segundo libro es el de Rafael Cerrato, en cuya obra se repasan a partir de “una pluralidad de disciplinas” (Cerrati: 2008: 15) todos

¹⁴⁶ Incapaz de sostener una perspectiva inconformista a lo largo de la conclusión de su film, finalmente volviendo a [...] roles de género predestinados

los textos fílmicos producidos por la directora hasta la fecha de edición del libro. Aderezado con una extensa entrevista a la realizadora, la transdisciplinariedad de Cerrato termina por caer en un cierto deje descriptivo al que, en ocasiones, se le añade alguna coordenada teórica. La ausencia de vínculos entre unas películas y otras convierte el libro de Cerrato en un texto asistemático cuyo interés académico es algo menor que su potencial.

El tercer libro, escrito por Cristina Andreu,¹⁴⁷ parece tener la pretensión de acercar la directora al espectador, humanizarla, debido a la amistad que une a la autora y a Coixet. Andreu (2008: 15) se “dej[a] llevar, capítulos cortos y libertad”, en lo que es una fórmula menos académica pero más espontánea que proporciona algunos interesantes destellos informativos de la figura de Isabel Coixet, sus intereses, su imaginario y su personalidad.

El último libro de los cuatro, *Con ‘C’ de Coixet*, es el de más reciente edición (2013), y en él se recogen casi setenta páginas de conversaciones entre la cineasta y Lucía Tello Díaz —periodista y Doctora en Periodismo— poniendo como foco de su diálogo la ética y el compromiso en el cine de Coixet, una cuestión que, hemos visto, predomina en la investigación sobre la filmografía de Isabel Coixet, y que no debe sorprendernos habida cuenta de que, como afirma Francisco García García (2011: 13), “[e]l relato se convierte en un espacio privilegiado para la representación de la ética”. Concretamente, Tello Díaz (2013: 17) señala que “pocos autores han dedicado tanto esfuerzo [como Coixet] a mostrar su preocupación para con la sociedad, bien denunciando la situación de las mujeres, bien revelando su apoyo a la protección medioambiental o velando

¹⁴⁷ Cristina Andreu dirigió su ópera prima, *Brumal*, en 1988 y, de hecho, estuvo nominada con Coixet al Goya a director revelación. Sin embargo, después de *Brumal* no volvió a dirigir ningún largometraje, una realidad bastante habitual para los cineastas noveles en España. Andreu diseñó programas y formatos en los inicios de Canal+, ha ejercido como lectora de guiones para Sogetel y en los últimos años ha coordinado y dirigido programas en Localia Televisión.

por el respeto de los derechos humanos”, introduciendo, de esta forma, los asuntos claves sobre los que gira su conversación con la directora catalana.

No cabe duda de que la investigación y el interés sobre Isabel Coixet se encuentra en alza,¹⁴⁸ algo que parece continuará siendo así debido a la agenda de la cineasta, quien entre 2013 y 2014 tiene previsto estrenar tres películas de ficción. Entre los artículos que se han expuesto en estas líneas hay grandes diferencias, de perspectiva y de profundidad, pero uno de los datos que en una investigación que tiene como base el feminismo no se puede dejar de señalar es el género de los investigadores que han llevado a cabo el estudio sobre Coixet a lo largo de estos seis años. De los 28 artículos y capítulos de libros señalados, —sin contar los libros que se dedican en exclusiva a la directora— sólo hay cinco investigadores masculinos, y tres de ellos firman su texto en compañía de una mujer. Si bien es posible que entre los críticos y académicos masculinos se haya reducido la “misoginia” de la que habla Coixet cuando afirma que, al contrario que cuando ella empezó, existe ahora una cierta “predisposición a que gusten las películas dirigidas por mujeres” (Camí-Vela: 2005: 67), no parece que esto —habida cuenta de excepciones y de que aquí se analiza un único objeto de estudio— se haya traducido en un interés por la investigación de sus obras por parte de dicha esfera de críticos y académicos. Si bien la “curiosidad entre los estudiosos del cine por [las] realizadoras”, que trataba de fomentar Camí-Vela (2005: 34)

¹⁴⁸ Un interés que también puede percibirse con la publicación de los guiones de sus tres películas más importantes: *Cosas que nunca te dije*, publicado en 1998 por la Fundación Viridiana junto con el guión de *La buena estrella* (1997) de Ricardo Franco; en 2003 el de *Mi vida sin mí* por la editorial Ocho y medio, ya sin espacio temporal de dilación entre el estreno de la película y la publicación del guión, hecho que se repitió en 2005 con la publicación del guión de *La vida secreta de las palabras* desde la editorial Ediciones B. En 2009, se publicó, asimismo, coincidiendo con el estreno de la película *Mapa de los sonidos de Tokio*, la novela del mismo título basada en el guión y cuya autora es también Isabel Coixet.

hace varios años ya, parece que sí ha despertado, esta curiosidad parece estar dotada también de las marcas de género.

CAPÍTULO 3.

ISABEL COIXET Y EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. CONTEXTO Y EVOLUCIÓN

La figura de Isabel Coixet, dentro de la cartografía española contemporánea, problematiza toda una serie de cuestiones profundamente vinculadas con el estado actual de la cinematografía nacional. Las categorías clave que serán desgranadas a lo largo de este recorrido histórico —y así social, político y económico— por la evolución del cine de Isabel Coixet son fundamentalmente tres: la cuestión de la autoría, la cuestión de la ‘españolidad’ o ‘catalanidad’ de su cine y así la idea misma del ‘cine nacional español’ y, por último, la cuestión de la mujer y el cine en España.

3.1. LOS INICIOS DE LA DIRECTORA EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL

Como ya se expuso con anterioridad, Isabel Coixet rodó su primera película en 1988. El estreno de *Demasiado viejo para morir joven* (*Massa vell per a morir jove*) se produjo el 13 de enero de 1989 en los cine ‘Gran vía’, ‘Minicines’ y ‘La vaguada’ de Madrid. Apenas un mes más tarde, el 17 de febrero, hacía lo propio en la sala ‘Publi 2’ de Barcelona. La importancia de la fecha —además del llamativo dato de que se estrenara la cinta primero en Madrid y más tarde en Barcelona— radica en que la directora fue una de esos 62 nuevos cineastas sobre un total de 391 títulos que, entre los años 1984 y 1989, emprendieron su carrera al amparo de la ‘ley Miró’ (Herederó: 1999: 11).

La denominada popularmente como ‘ley Miró’ fue publicada durante la primera legislatura socialista (1982-1986) y supuso, como indica Riambau (2005: 400) —en el fundamental libro *Historia del cine español* escrito por Roman Gubern *et al.*—, “la puesta en marcha de una maquinaria legislativa nacida de la voluntad política de modernizar el obsoleto aparato cinematográfico español ante la remodelación internacional del paisaje audiovisual y el inmediato futuro de la integración europea”. Javier Solana, recién nombrado Ministro de Cultura, designó en diciembre de 1982 a Pilar Miró como la nueva Directora General de Cinematografía. “This move followed the commitment made by the PSOE at the First Democratic Conference on Spanish Cinema in December 1978 and was a response to repeated requests from the industry, who felt better guidance was necessary to recover a healthy national industry.”¹⁴⁹ (Bentley: 2008: 256).

De hecho, en el manifiesto del PSOE de 1979 se declaraba que el cine “‘is cultural goods, a means of artistic expression, a social communication event, an industry and a marketable object’. These words express the unequivocal priorities of those who were to shape the national cinema.” (Triana-Toribio: 2003: 113). La realizadora Pilar Miró se convirtió de esta forma

no sólo en una de las primeras profesionales de la industria en ocupar ese cargo, sino también en la responsable de la puesta en marcha de una maquinaria legislativa nacida de la voluntad política de modernizar el obsoleto aparato cinematográfico español ante la remodelación internacional del paisaje audiovisual y el inmediato futuro del país. (Riambau: 2005: 400)

¹⁴⁹ Este movimiento era la consecuencia del compromiso adquirido por el PSOE en la Primera Conferencia Democrática sobre Cine Español en diciembre de 1978 y la respuesta a repetidas peticiones desde la industria, que sentía que era necesaria una guía mejor para recuperar una industria nacional saludable.

El Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española (la ‘ley Miró’), tenía como principal misión, tal como se expresa en su preámbulo, introducir en el sistema de medidas de fomento de la cinematografía “importantes correctivos para favorecer las películas de calidad y las de mayor esfuerzo inversor, así como propiciar la creación de una auténtica industria cinematográfica.”¹⁵⁰ Entre su paquete inicial de medidas para sanear la producción se encontraba la eliminación de la categoría ‘S’ —referida a películas eróticas de bajo presupuesto—, la introducción de una subvención anticipada en función del guión, el equipo profesional, el presupuesto y el plan de financiación, el mantenimiento de la subvención automática sobre la recaudación en taquilla así como la dotación de un apoyo especial a las películas de nuevos realizadores y obras de carácter experimental (Riambau: 2005: 402). El pilar fundamental del decreto de finales de 1983 se anclaba, pues, en la “promoción de un cine de mayor nivel cualitativo, aun en perjuicio de los excesos cuantitativos (...) y de un apoyo al cine de autor en detrimento de la visión más industrial.” (Monterde: 2007: 31).

El aspecto más relevante de la ley Miró, que “se inspira en el sistema francés” (Seguin: 2003: 76), era la introducción de las subvenciones anticipadas, las cuales se otorgaban a partir del informe de la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas.

Los criterios que debían tener en cuenta los integrantes de la misma, a la hora de valorar los proyectos presentados por los productores, eran los siguientes: 1) La calidad; 2) Los de aquellos nuevos realizadores que no hubieran dirigido más de dos películas; 3) Los destinados al público infantil, 4) Los de carácter experimental; y 5) La rentabilidad

¹⁵⁰ <http://www.boe.es/boe/dias/1984/01/12/pdfs/A00806-00809.pdf> (consultado el 26 de marzo de 2013).

lograda, en su caso, por los filmes producidos anteriormente. (Ansola: 2004: 109)

Lo que a primera vista y en teoría parecía una idea apropiada para la industria cinematográfica española, sobre la práctica los problemas se multiplicaron. Es cierto que, tal como estaba previsto, se redujeron el número de filmes producidos y que aquellos que llegaban a las pantallas de exhibición tenían unos niveles de calidad superior a “los géneros demasiado manidos d[e] los primeros años de la democracia.” (Seguin: 2003: 76). Sin embargo, “la tendencia dominante se dirigió hacia una cierta uniformidad de los modelos” (Riambau: 2005: 403) debido a que “para obtener las mencionadas subvenciones los proyectos que optaban a ellas intentaban adaptarse a los criterios estéticos de quienes las otorgaban” (Ansola: 2004: 114), es decir, personas relacionadas de alguna forma con el Nuevo Cine Español, la antigua Escuela Oficial de Cinematografía o el cine de oposición a Franco (Triana Toribio: 2003: 113).

El cine del destape y el landismo, tan habituales de los años anteriores, quedaron sepultados por los dramas costumbristas o históricos con fuerte peso literario, como *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) o *Lucas de Bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985). Estos filmes, si bien llegaron a ser “an identifiable and coherent core of films that became known as Spanish cinema in the 1980s for domestic audiences and at the many international festivals where they were paraded”¹⁵¹ (Triana Toribio: 2003: 121), no conectaron con los espectadores nacionales, lo cual se tradujo en “fuertes reducciones [...] de la recaudación del cine español.” (Monterde: 2007: 31). La descapitalización y la atomización de la industria cinematográfica, uno de las lacras contra las que se proponía luchar la ‘ley Miró’, crecieron consecuentemente de forma exponencial, lo cual replegó y casi redujo por completo las películas producidas a aquellas que

¹⁵¹ Un cuerpo identificable y coherente de películas que llegaron a ser conocidas como el cine español en los ochenta para las audiencias domésticas y en los muchos festivales internacionales donde eran exhibidos.

lograban ser financiadas por el Estado, que, como poco, se convirtió en el principal productor. Es posible concluir que

[l]as subvenciones anticipadas, la gran y novedosa baza del Decreto para impulsar la cinematografía española, provocaron que la poca industria existente se redujera a la mínima expresión, entronizando la cultura de la subvención [...]. La pléyade de productoras que surgieron al calor del mismo atomizó todavía más la producción, que se dedicó con el dinero público a hacer filmes que en contadas ocasiones consiguieron conectar con el público, lo que convirtió a las subvenciones anticipadas en subvenciones a tiempo perdido. En definitiva, el Decreto, muy a su pesar, se convirtió en la carcoma que estaba desgastando al cine español, por lo que para salir de ese punto de no retorno hacia el que caminaba se impuso su reforma. (Ansola: 2004: 121)

Es precisamente dentro del contexto de los últimos coletazos de la Ley Miró en el que se produjo la primera película de Coixet. Las subvenciones anticipadas concedidas en diciembre de 1987 —con cargo a los presupuestos del año siguiente— le otorgaron a *Demasiado viejo para morir joven* 35 millones de pesetas.¹⁵² Para entonces el titular del entonces ya Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) era Fernando Menéndez-Leite quien había sustituido a Pilar Miró tras su acceso al cargo de Directora General de RTVE. Tres meses después de la concesión de las subvenciones anticipadas para el año 1988, Menéndez Leite confesaba que el sistema no le gustaba “un pelo” y que en el siguiente proyecto algunas cosas tendrían que “cambiar para atender a las necesidades actuales de la industria cinematográfica.”¹⁵³

¹⁵² <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/03/03/pagina-32/33031910/pdf.html> (consultado el 26 de marzo de 2013).

¹⁵³ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/03/03/081.html> (consultado el 26 de marzo de 2013).

No obstante, este nuevo proyecto ya no vendría de la mano de Menéndez Leite. La llegada de Jorge Semprún al Ministerio de Cultura supuso un cambio en el enfoque sobre la política de protección cinematográfica que se hizo evidente en el anteproyecto de decreto de regulación de la Ley de Protección a la Cinematografía elaborado por el subsecretario del Ministerio, Miguel Satrústegui. Menéndez Leite, en profundo desacuerdo y abierto enfrentamiento con el equipo de Semprún y con su anteproyecto —que consideraba se había elaborado a espaldas de la profesión y en contra de su propia opinión— dimitió en diciembre de 1988 (Caparrós Lera: 1992: 84-85).

La producción de la primera película de Coixet también estuvo plagada de problemas. Si bien además de los 35 millones de las subvenciones estatales, obtuvo también subvenciones de la Generalitat de Catalunya y de TV.—hecho bastante habitual¹⁵⁴—, el presupuesto con el que contaba la directora, de alrededor de 60 millones de pesetas, era algo menor del presupuesto medio de la época (Rodríguez: 2006: 270). Sin embargo, el verdadero problema se produjo con la introducción de una serie de intrigas y crímenes no previstos en el guión inicial que, como afirma la propia Coixet, “desnaturalizar[on] la historia” (Heredero: 1997: 311).

Isabel Coixet escribió *Demasiado viejo para morir joven* a partir de una frase que ella misma había escrito bajo una foto polaroid que le sacaron con cara de pena en una fiesta en Nueva York. Desarrolló entonces una historia basada en gente conocida que, a pesar de haber tenido sueños de juventud, había perdido el rumbo. Las propias

¹⁵⁴ “El ejemplo más emblemático era el de *Tasio*, producida por Elías Querejeta y dirigida por Montxo Armendáriz, que a la subvención del Ministerio de Cultura (50 millones de pesetas) había logrado sumar la del Gobierno Vasco (25 millones) y los derechos de antena de Televisión Española (30 millones), si tenemos en cuenta que el coste era de 100 millones había logrado un beneficio de cinco millones antes de su estreno.” (Ansola: 2004: 116).

palabras de la directora explican perfectamente el cambio de perspectiva en la película:

[l]a historia que había escrito inicialmente, donde desde luego no había ningún crimen, tenía mucho encanto y bastante gracia, pero uno de los productores decía que allí no pasaba nada y que era necesario introducir otros elementos. Se produjeron así algunas intervenciones que acepté por inseguridad y por debilidad, pero que nunca debí haber aceptado. Desde luego, no creo que fuera una película conseguida, pero el relato original era bastante más coherente que el guión rodado. Quizás la ilusión de hacer una película y las ganas de rodar pudieron entonces más que la reflexión y decidí seguir adelante. (Heredero: 1997: 311)

La inexperiencia de la directora y el mal entendimiento con los productores sobre su propia película convirtieron *Demasiado viejo para morir joven* en un “híbrido de difícil gobierno” (Heredero: 1999: 109) cuya potencialidad quedó mermada. Presentada en el Festival de Cine de San Sebastián, la crítica no dudó en destrozar la película y arremeter incluso contra la propia directora de quien llegaron a decir, como señala la propia Coixet, que “no era una cineasta” (Heredero: 1997: 312). A pesar de todo, en la cuarta ceremonia de entrega de los premios Goya, en la que se premiaban las películas de 1989, Isabel Coixet estuvo nominada en la que era la primera edición del premio a la mejor dirección novel, galardón que finalmente obtuvo Ana Díez con *Ander eta Yul*. Isabel Coixet no acudió a la gala (Andreu: 2008: 53).

3.2. LA DÉCADA DE 1990

La depresión de casi dos años, según afirma la propia directora (Heredero: 1997: 312), que le supuso el varapalo de la crítica y la escasa afluencia de espectadores¹⁵⁵ a las salas de cine hizo que se refugiara en la publicidad, trabajo gracias al que se familiarizó con la cámara y se convirtió en su verdadera escuela de cine, según señala la misma Coixet (1997: 294 y 295). Precisamente rodando un anuncio en Miami varios años más tarde se le ocurrió el argumento de la que sería su siguiente película al ver a una patinadora repartiendo propaganda en busca de personas deprimidas para hacer un estudio. Así, explica:

[a] partir de ahí se me ocurrió la idea del chico que trabaja en la *crisis line*, una especie de teléfono de la esperanza al que llama la gente para contar sus problemas o para encontrar a alguien que los escuche. Luego pasé casi un par de años escribiendo y dando forma a la historia con la idea, ya desde el comienzo, de rodarla en una pequeña ciudad americana, en un sitio donde hay siempre menos escapatorias vitales. (Heredero: 1997: 312)

¹⁵⁵ El número de espectadores apenas superó los 50.000 según la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html (consultado el 26 de marzo de 2013).

Sin embargo la búsqueda de financiación esta vez no iba a resultar un asunto tan sencillo como con su primera película. Derogada la ‘ley Miró’, y reemplazado Menéndez Leite al frente del ICAA por Miguel Marías, el ‘decreto Semprún’ fue publicado en agosto de 1989. Con esta reforma el escritor trataba de recuperar para la cinematografía española unas bases industriales y propugnar el desarrollo de un sector de la producción, distribución y exhibición cinematográfica permanente, competitivo y de calidad. El punto más conflictivo de todos fue el de la reforma del sistema de subvenciones, donde se especificaba la necesidad de “elegir entre la opción de subvenciones sobre recaudación en taquilla o anticipadas y, en este caso, la presentación de proyectos donde decrecía la importancia del guión (bastaba una simple sinopsis) a favor de la existencia de planes de explotación del producto y una memoria de la actividad de la productora.” (Riambau: 2005: 407).

Lo que el decreto Semprún buscaba, en definitiva, con estas medidas era “corregir los excesos de la Ley Miró volviendo a lanzar la iniciativa privada en el ámbito de la producción de películas” (Seguin: 2003: 80) en un contexto económico en el que el fondo para las ayudas a la cinematografía se había visto mermado por los ‘excesos’ de financiación anteriores (Ansola: 2004: 117). y que empeoró “when RTVE rescinded its contract with the film industry because of its own financial crisis, attributable to the loss in advertising revenues caused by increased competition from the private television channels that had just been legalised in December 1988.”¹⁵⁶ (Bentley: 2008: 283).

Muy a su pesar, sin embargo, el decreto Semprún no frenó, “en un primer momento, la caída en picado del cine español, aunque contribuy[ó] a despejar el camino para la moderada recuperación que

¹⁵⁶ Cuando RTVE rescindió su contrato con la industria cinematográfica debido a su propia crisis financiera atribuible a la pérdida de ingresos por publicidad causada por la creciente competencia desde los canales de televisión privados que acababan de ser legalizados en diciembre de 1988.

protagonizó a partir de la segunda mitad de los noventa. (Ansola: 2004: 121). En cualquier caso, durante los años de la ‘ley Miró’ y el ‘decreto Semprún’ se pusieron los cimientos de lo que es la estructura de la actual industria cinematográfica, en la que “los filmes españoles depende[n] —hasta hoy— cada vez más de los anticipos televisivos (‘derechos de antena’) y de las subvenciones estatales (anticipadas primero, automáticas después) y autonómicas.” (Monterde: 2007: 32).

En el caso concreto de Isabel Coixet, el decreto Semprún fue un verdadero revés en sus intenciones fílmicas, pues desapareció

la invocación orientativa de la ‘Ley Miró’ para que se apoyaran con preferencia los proyectos de los nuevos realizadores [...]. No quedó ninguna estipulación concreta que fomentara específicamente los trabajos de los nuevos cineastas —ni por la vía de las subvenciones anticipadas, ni por el mecanismo (introducido entonces por primera vez) de una protección adicional calculada sobre los ingresos en taquilla para las películas que no solicitaran las anteriores— en el ordenamiento legislativo español entre aquella fecha y junio de 1994. (Heredero: 1997: 43)

En ese marco temporal entre 1989 y 1994, por tanto, la competición por las subvenciones entre los proyectos de nuevos realizadores y los de los cineastas ya consagrados se produjo en “condiciones de igualdad” (Heredero: 1997: 44). Hasta tres veces presentó Coixet en el ICAA su proyecto —que siempre se planteó hacer en Estados Unidos porque, según afirma ella misma, “era una época en la que trabajaba allí y se me ocurrió escribir un guión que pasaba allí” (Camí-Vela: 2005: 75)— y tres veces le denegaron el dinero. La directora puntualiza que, como consecuencia, invirtió los beneficios que había obtenido durante los seis años que había trabajado en publicidad (Heredero: 1997: 313) con Eddie Saeta, la empresa que ella misma había montado, e hipotecó hasta su casa para sacar adelante un proyecto en el que “[n]adie [les] dio un centavo para producir la película” (Camí-Vela: 2005: 75). Ya en Estados Unidos,

[s]u tenacidad, y sin duda también el hecho de tener bastante claro lo que quería contar en la película, se aliaron después con las gestiones de una intrépida directora de casting (Heidi Levitt) para acabar consiguiendo la intervención de actores como Lili Taylor —recién salida de un rodaje con Robert Altman y de otro con Allison Anders—, Andrew McCarthy (que la llamó empeñado explícitamente en interpretar el personaje de Don), Alexis Arquette y, sobre todo, Seymour Cassel [...]. (Heredero: 1999: 111)

Sin embargo, las dificultades de *Cosas que nunca te dije*, una película que se había grabado en inglés y, tal como advierte Marie Soledad Rodríguez (2006: 271), en apenas cuatro semanas con 90 millones de presupuesto cuando la media española ya eran 200, y que mantenía evidentes vínculos con el cine americano independiente de la Escuela de Nueva York, no acabaron ahí. De vuelta a España con las latas de la película bajo el brazo, Coixet llama “a la puerta de casi todos los distribuidores de España y no [...] querían ni ver [la película]. Les parecía una marcianada. O los que la veían, a los diez minutos de proyección se iban, o se ponían a hablar por el móvil, o a fumarse puros” (Andreu: 2008: 51). Es entonces cuando Cristina Andreu, amiga de la directora, la convence para llevar la cinta al Ministerio de Cultura para “la preselección que hacía Fernando Lara para el Festival de Berlín” (Andreu: 2008: 51).

Coixet fue, así, seleccionada para participar en la sección Panorama del Festival Internacional de Cine de Berlín, lo cual constituyó su segunda y definitiva oportunidad en la industria del cine. Tras la buena acogida que recibió allí, José María Morales, de Wanda Films, distribuyó la película (Andreu: 2008: 52) y TV3 y Canal+ compraron los derechos de antena (Caparrós Lera: 1999: 44). En el ámbito internacional, *Cosas que nunca te dije* obtuvo galardones en el Festival de Cine de Praga en 1996, en el Festival de Cine de Bogotá en 1997 y en 1998 en la Bienal de Cine Español de Annecy, Francia. En Estados Unidos —donde la propia directora

advierte de que nunca ganaron dinero con la película (Camí-Vela: 2005: 75)— si bien no llegó al Festival de Cine de Sundance porque Lili Taylor tenía otras tres películas en competición ese mismo año, clausuró el festival de cine independiente de Los Ángeles (Camí-Vela: 2005: 76). Dentro de las fronteras nacionales, la cinta de Coixet congregó a más de 230.000 espectadores y recaudó casi 800.000 euros.¹⁵⁷

Si bien el relativo éxito de *Cosas que nunca te dije* puede parecer sorprendente, quizás no lo sería tanto si se tuviera en mente el profundo parentesco que la cinta mantiene con el cine independiente americano. Es precisamente en estos términos en los que debe entenderse la reputación que adquirió Coixet a partir de esta cinta, sobre un telón de fondo en el que, tal como advierte Belén Vidal (2008: 225), hay que subrayar “the indie film’s considerable presence in the art-house circuit in European film festivals, which reinforces its circulation as auteur or ‘specialist’ cinema.”¹⁵⁸

3.2.1. La generación de los 90

El descubrimiento de la directora catalana a partir de su segundo filme es, precisamente, el motivo por el cual el nombre de Isabel Coixet engrosa las listas de una generación de nuevos cineastas de la década de los noventa que, como vimos, José Enrique Monterde (2007: 35) denomina “novísimos”. Estos ‘novísimos’ protagonizaron el comienzo de “la renovación generacional del cine español en la que hoy día continuamos inmersos. Esta transformación se hace notar substancialmente en el campo de la dirección y se percibe con mayor

¹⁵⁷ Información obtenida a través de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (consultada el 26 de marzo de 2013) http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html

¹⁵⁸ La considerable presencia de los filmes independientes en el circuito de los cines de autor en los festivales de cine europeos, que refuerzan su circulación como cine de autor o ‘experto’.

claridad a partir del segundo quinquenio.” (Rodríguez Merchán y Fernández Hoya: 2008: 23). Que se produjera esta renovación sobre todo a partir de la mitad de la década, vino motivado por el cambio legislativo operado de nuevo en verano de 1994 (Heredero: 1997: 43-44). Así, la nueva Ley de Protección y Fomento de la Cinematografía, impulsada por el tándem Carmen Alborch —ministra de Cultura desde julio de 1993—y Enrique Balmaseda —al frente del ICAA desde marzo de 1994—, sí especificaba “una doble vía de protección destinada a fomentar las películas de ‘nuevos realizadores’, entendiendo por este concepto las primeras, segundas y terceras obras de un director.” (Heredero: 1997: 43).

Esta generación de nuevos cineastas, y aunque algunos autores hayan señalado como su padre fílmico al Nuevo Cine Español (Pérez Rubio: 2006),

tiene pocos parentescos con aquel Nuevo Cine Español del que salieron Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Jaime Camino, Angelino Fons o Antonio Eceiza, entre algunos otros, a comienzos de los años sesenta. No estamos ahora frente a ningún ‘movimiento’ de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común, como en aquel entonces lo pudo ser —de manera más o menos difusa- el ‘realismo crítico’. (Heredero: 1999: 15)

Es por ello que Heredero insiste en que no es posible asignarles ninguna etiqueta colectiva, porque ni ellos mismos aceptarían tal pertenencia. Su único punto en común parece ser, sin embargo, el de pertenecer a una misma generación.

Lógicamente estos creadores tienen parámetros comunes, debido a la proximidad entre sus fechas de nacimiento, lo que les ha permitido hallarse en un mismo momento

sociocultural, económico y político. Salvo excepciones, se inician en el mundo del cine con menos de treinta y dos años, de lo que se deduce que ninguno ha vivido la Guerra Civil española, alcanzando la mayoría de edad en democracia y con unas vivencias mínimas de la dictadura. Éste resulta un hecho primordial en sus narraciones, pues parecen liberados de la carga política con la que contaban sus antecesoras. (Rodríguez Merchan y Fernández Hoya: 2008: 31)

Esta ‘liberación’ con respecto al peso político de sus predecesores se tradujo en algunos puntos fílmicos que, a pesar de no formar parte de ningún movimiento colectivo, a grandes rasgos sí compartían. Así pues, que estos cineastas “no pare[zan] sentir sobre sus espaldas el peso de la historia política [supone que] no sienten necesidad de ajustar cuentas con el pretérito.” (Heredero: 1999: 17). La traducción inmediata de esto fue “an aesthetic and thematic break with the politically responsible cinema and emphasized continuity with the cinema that the engaged generation had rejected”¹⁵⁹ (Triana Toribio: 2003: 141), es decir, el alejamiento de la tradición literaria propiciada por la ‘ley Miró’ así como del realismo, una bandera que varios años antes había enarbolado ya Pedro Almodóvar. El cine de la generación de los noventa es un cine “del presente sobre el presente ensimismado” pero alejado de “las ataduras sociologistas y costumbristas” (Heredero: 1999: 18 y 22).

Otro de los rasgos característicos de estos ‘novísimos’ fue que la mayoría afrontaron sus óperas primas aunando la necesidad de integrarse en la industria y “sin renunciar a sus peculiares y personales tendencias [lo que dio lugar] a una compleja mixtura de autoría y comercialidad.” (Monterde: 2007: 35). Parte de estas tendencias personales pasa por la noción de “prosmicuidad audiovisual” que señala Heredero (1999: 21). Los cineastas de los

¹⁵⁹ Una ruptura estética y temática con el cine políticamente responsable y una continuidad enfatizada con el cine que la generación comprometida había rechazado.

noventa no se alimentan únicamente de la literatura ni del cine proyectado en las filmotecas, sino también del cómic, la televisión, la publicidad, los video-clips, la moda, etc. Todos ellos han crecido con la televisión en casa y han aprendido el lenguaje visual desde niños.

Como consecuencia, el alimento literario empieza a mezclarse (cuando sobrevive) con el que proviene de otras formas de representación que, no por casualidad, son mayoritariamente visuales. Este mestizaje propicia, a su vez, la ruptura de las fronteras entre los géneros clásicos, y de ahí el grado de permeabilidad que muestran las nuevas ficciones para intercambiarse y compartir códigos [...]. Quizás la dimensión más interesante y novedosa de este proceso resida en la combinatoria que se ensaya entre algunos de los géneros habituales del cine americano (el thriller, la comedia sofisticada, la ciencia-ficción, el fantástico) y ciertos moldes o tradiciones de profundas raíces en el cine español, como pueden ser el esperpento, el costumbrismo, el drama familiar o la crónica negra, entre algunos otros. En este sentido, muchos de los nuevos cineastas confiesan que vuelven sus ojos hacia determinados cauces genéricos, que son habituales en la producción americana, como arsenal del cual extraer la vitalidad que echaban de menos en el cine español de la década anterior, y cuya ausencia —según ellos— tanto les alejaba de sus imágenes y de sus propuestas. (Heredero: 1999: 22-23)

La recepción de estas propuestas novedosas tuvo una doble perspectiva. Por un lado la crítica señala como “síntoma” la crisis de lo real (Quintana: 2001) que se producía en un cine que, preocupantemente, procedía al borrado de fronteras entre cultura y entretenimiento (Benet: 2001: 42), postura que da “buena muestra del desconcierto, en unos casos, o de la incomprensión, en otros, de esa crítica ante unas producciones que, sin duda, obligan a (re)plantear el tema de las tradiciones del cine español [...]” (Fecé: 2005: 87).

Este desconcierto, sin embargo, no se reflejó en el lado opuesto del espectro de la recepción. Si bien en 1994 la producción cinematográfica y la cuota de pantalla del cine nacional cayeron a los números más bajos de su historia, a partir de entonces se observó un “un auge estable del cine español en la Península, correspondiendo con su creciente peso en los mercados extranjeros.” (Pohl y Türschmann: 2007: 16). Así, el reconocimiento a estos nuevos realizadores vino desde fuera de nuestras fronteras por parte de los festivales internacionales que les acogieron, con la Berlinale liderando el grupo (Herederó: 1997: 47), mientras que, desde dentro, la buena valoración de los noveles vino motivada por la captación de “nuevos grupos de espectadores libres de los prejuicios inherentes a la tradicional recepción sufrida por la cinematografía nacional. Aunque [...] no se consigue un aumento masivo de público, debido fundamentalmente a causas estructurales de la industria y al abusivo control que ejercen las multinacionales americanas” (Rodríguez Merchán y Fernández-Hoya: 2008: 29), sí se produjo una aceptación generalizada de las películas de estos ‘novísimos’ que conseguirán alcanzar

su madurez creativa en el nuevo siglo y afianza[r] su relación con un público que ya no se siente motivado por el marbete promocional de la joven promesa, por la precocidad y sus fascinaciones, sino por sus trayectorias fílmicas, más o menos consolidadas, entre las que el espectador, un miembro también de la generación de los 90, le sigue la pista a los cineastas de su edad, con los que comparte ciertas sensibilidades y referentes, quizás incluso una tranquilizadora visión del mundo. (Sanz: 2006 :112)

La mayoría de los rasgos aquí expuestos sobre este grupo de cineastas noveles que produjo la renovación cinematográfica más importante de los últimos años del cine español encajan con las características de la producción fílmica de Isabel Coixet, debido, precisamente, a que comparte el vínculo generacional con ellos. No obstante, no es posible dejar de lado que la directora catalana es,

precisamente, una mujer y que formó parte de lo que se entendió como el ‘boom’ de las mujeres directoras de los noventa.

3.2.2. El ‘boom’ de las mujeres directoras españolas

Como ya se ha mencionado anteriormente, hasta 1988, fecha en la que debutó Isabel Coixet en la dirección de largometrajes, tan sólo doce mujeres se habían puesto de forma profesional detrás de la cámara de cine; un dato que, si bien asusta, según apunta Camí-Vela (2005: 17), “no sorprende. El mundo de la industria cinematográfica española, microcosmos de la sociedad general, se regía por las mismas estructuras de patriarcado del régimen franquista. O sea, estructuras en las que no existía un espacio para la mujer creadora.”

El primer paso para el cambio de esta dirección se produce durante los años de vigencia de la ‘ley Miró’, tiempo en el que no sólo algunas mujeres como Isabel Coixet, Cristina Andreu y Ana Díez se beneficiaron de las subvenciones anticipadas para directores noveles, sino que los modelos estéticos y narrativos privilegiados por la Subcomisión de Valoración Técnica también influyeron en la representación femenina en la pantalla. Si bien durante la Transición,

el cine postfranquista caía en la paradoja de atrapar a la mujer dentro de modelos de representación igualmente degradantes, que trivializaban y naturalizaban la violencia sexual contra la mujer[,] [...] [a]l desfavorecer la cinematografía pornográfica y la comedia chabacana, Pilar Miró cuestionaba implícitamente el éxito de taquilla que afectaba negativamente a la representación femenina. Si su decreto no llegó a otorgar directamente a las mujeres el poder de la representación, consiguió por lo menos denunciar la existencia de un cine que enajenaba la mirada femenina, que reificaba explícitamente a la mujer como objeto sexual pasivo y que reafirmaba el poder masculino. (Zecchi: 2004: 320)

Aunque el decreto de Miró no trabaja desde la óptica de la discriminación positiva en beneficio de la mujer, desde 1988 hasta 2000 se estrenan 51 filmes de nuevas realizadoras. El sistema de subvenciones anticipadas para directores noveles sí puede explicar, sin embargo, que “sólo haya catorce filmes realizados entre 1988 y 1995, en comparación con los 37 que hay en la segunda mitad de la década.” (Camí-Vela: 2005: 25). Este aumento exponencial —en términos relativos con respecto al número de cineastas femeninas anteriores a 1988— de mujeres en la dirección cinematográfica puede entenderse como “un reflejo natural del avance que también ha experimentado en los últimos años la presencia de la mujer en la sociedad española.” (Heredero: 1998: 10).

Aunque la ‘naturalidad’ del avance es, desde luego, cuestionable —pues lo natural habría sido el mantenimiento del *statu quo* y por tanto, tal avance es fruto de la lucha del movimiento feminista— cierto es que durante los años ochenta “[s]ociety was officially changing, as demonstrated for instance by the creation in 1983 of the Instituto de la Mujer to support women against gender discrimination.”¹⁶⁰ (Bentley: 2008: 255). Lo que sí parece evidente, sin embargo, es que tales cambios no obedecen tanto a una toma de conciencia en general sino más bien a una visión particular del gobierno que estaba en el poder en ese momento. Así, “in 1997, two years after this unprecedented access of women to the industry was hailed, one of the highest profile Spanish festival of women filmmakers, the Festival internacional de cine realizado por mujeres de Madrid was denied a grant by the PP government and had to be cancelled.”¹⁶¹ (Triana Toribio: 2003: 146).

¹⁶⁰ La sociedad estaba cambiando oficialmente, como se demostró, por ejemplo, con la creación en 1983 del Instituto de la Mujer para apoyar a las mujeres contra la discriminación de género.

¹⁶¹ En 1997, dos años después de que este acceso sin precedentes de mujeres a la industria fuera saludado, el PP le denegó una subvención a uno de los festivales españoles de mujeres directoras de mayor prestigio, el Festival internacional de cine realizado por mujeres de Madrid, y tuvo que ser cancelado.

En cualquier caso conviene matizar que dicho acceso sin precedentes de las mujeres a la industria cinematográfica no fue en ningún caso una ‘avalancha’, tal como algunos críticos lo han denominado (Santamarina: 1998: 27). No obstante, “[a]unque de ninguna manera [...] se puede hablar de una feminización de la industria del cine de los noventa, tampoco se puede negar una mayor visibilidad de la mujer en todos los géneros.” (Zecchi: 2004: 326). Es más, la renovación generacional de los noventa “se deb[ió] en parte al considerable número de mujeres cineastas que se [...] iniciaron en la profesión” (Camí-Vela: 2008: 179), o, en otras palabras, los novísimos y el ‘boom’ de mujeres cineastas son dos fenómenos que no pueden comprenderse como independientes.

Igual que pasaba al tratar de teorizar sobre los novísimos, las mujeres que inician su carrera profesional en los noventa —entre las que, de nuevo, siempre se cuenta a Isabel Coixet debido a que su reconocimiento no llegó hasta 1996— no pueden englobarse bajo una etiqueta colectiva. Se trata éste, en realidad, de “un grupo heterogéneo y muy amplio en cuanto a edades, estudios, currículos profesionales o intereses artísticos se refiere” (Santamarina: 1998: 26), sin embargo “el hecho de que las mujeres se hayan incorporado a la dirección a una edad más tardía que los hombres deriva en que sus trayectorias previas sean más dilatadas además de demostrar que, a pesar de todo, se mantienen mayores dificultades y reticencias para esa incorporación.” (Monterde: 1998: 17).

En efecto, su incorporación al ámbito de la dirección no fue un acceso fácil, sino, al igual que sucedía a nivel mundial, fue un fenómeno “lento, difícil y minoritario” (Caballero Wangüemert: 2011: 22). Con apenas tres referentes españolas de peso en sus imaginarios —la fallecida en 1997 Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé— las cineastas de los noventa, que no habían pasado por ninguna escuela de cine pública en España, tuvieron que hacer frente a menores presupuestos y a productores y críticos que, si bien con excepciones, eran “incapaces de comprender y valorar

nuevas formas de expresión femeninas.” (Camí-Vela: 2005: 27). Esta circunstancia inmediatamente recuerda las palabras del productor de *Demasiado viejo para morir joven*, en cuya opinión, en la película, sin la intriga añadida a posteriori, no sucedía ‘nada’.

Por otra parte, y retomando las palabras anteriores de Camí-Vela, la idea de la ‘expresión femenina’ es, sin duda, un concepto que necesariamente hay que problematizar ante el riesgo de caer en ciertos esencialismos. Por un lado hay que subrayar que “se trata de una nómina plural y heterogénea, muy alejada de cualquier supuesta uniformidad en razón de su sexo [...] y abierta a múltiples orientaciones, tanto en lo que respecta a sus inquietudes narrativas como a las tendencias formales” (Heredero: 1998: 10), sin embargo, en aras de la teorización y la historización de este fenómeno, también se hace necesario distinguir ciertos lugares comunes en su corpus fílmico.

Para empezar hay que señalar el hecho de que la mayoría de ellas se erigen como guionistas de sus largometrajes, lo cual va a señalar el único ‘estilo’ que puede entenderse como común: el de realizar un cine de autor (Camí-Vela: 2005: 33). Este cine de autor se caracteriza por estar habitualmente protagonizado por personajes femeninos de clase media y de edades comprendidas entre los veinte y los cuarenta años, en lo que parece un autorretrato personal y generacional de las autoras (Santamarina: 1998: 29). Así, el género en el que parecen moverse más cómodamente las directoras, sería la autobiografía en el que los personajes femeninos llevan a cabo un proceso de autoconocimiento, aunque siempre compartiendo códigos de diferentes géneros, como es propio de la posmodernidad (Camí-Vela: 2005: 29). Es posible, concretar que las directoras, como afirma Selva Massoliver (1998: 38),

han dado imagen y palabra a nuevas representaciones del mundo y sus personajes rehuyendo, en la mayoría de los casos, la convención de la construcción arquetípica del héroe (o antihéroe) en el sentido más amplio y si se quiere

‘moderno’ del término. Este punto, además, no ha sido tratado [...] sustituyendo la sexualidad del modelo masculino por otro femenino, sino que en su mayoría han reacomodado la construcción de los personajes femeninos a las diversas maneras de entender la representación del estar de las mujeres en el mundo. Por tanto, en cada caso particular no solamente se detecta un cambio importante, relativo al hecho de quién ocupa el centro del relato, quién lo conduce y hacia dónde lo resuelve, sino que también revela un trabajo sobre las formas que exige el no recurrir al modelo de construcción arquetípica de representación [...].

A pesar de que en su cine aparece un componente claro relativo a la experiencia de género, estas directoras evitan en la medida de sus posibilidades cualquier etiqueta que tenga relación con la diferencia sexual,¹⁶² como puede ser “la etiqueta ‘cine de mujeres’,¹⁶³ quizá porque lo consideran discriminatorio y reduccionista (García: 2007: 65), o cualquier alineamiento de su obra con el pensamiento feminista. “Resulta obvio que —frente a un discurso hegemónico que menosprecia el feminismo y el pensamiento “sexuado”— el rechazo

¹⁶² Un ejemplo claro es el artículo “Cine con tetas” escrito por la cineasta Icíar Bollaín, que empieza así: “La diferencia entre los hombres y las mujeres es que ellos son hombres y nosotras mujeres, básicamente. Ellos tienen cola y nosotras no. Nosotras tenemos tetas y ellos no. También tenemos más cintura y ellos menos culo (algunos). Y aunque parezca muy obvio, cuando nos ponemos a hacer cine resulta que todo se complica y entonces los medios de comunicación, es decir, los que cuentan (algo de) lo que pasa, se rascan la cabeza y nos preguntan, se preguntan, ‘Pero dos tetas ven lo mismo que el poco culo cuando miran por la cámara? ‘Se monta diferente una secuencia con la cola? ‘Que le parece a la cintura la banda sonora? Dudas metafísicas, porque como todo el mundo sabe, no es lo mismo sentarse con un par de huevos entre las piernas que sin ellos, ya sea ante la moviola o en el Congreso de los Diputados. (Bollaín: 2003: 1)

¹⁶³ María Camí-Vela (2005:32) argumenta, sin embargo, el deber de usar el término “cine de mujeres”, no sólo porque la mirada de las cineastas deconstruye la mirada falocéntrica sino porque, “las protagonistas son mujeres; vistas por otras mujeres”, una idea completamente en la línea de nuestra utilización de la etiqueta genérica Woman’s Film.

de la diferencia se puede interpretar como un legítimo mecanismo autodefensivo[,] [...] una estrategia de supervivencia [...] para evitar la automarginación.” (Zecchi: 2004: 336-337).

La propia Isabel Coixet ha manifestado en innumerables ocasiones esta misma idea con respecto tanto al cine de mujeres como a la mirada de mujer. Así, aunque reconoce que España es un país “machista” en el que se “ha ido minando la autoestima general de las mujeres”, afirma contundente que, más que dedicarse a hablar sobre si su cine tiene una mirada femenina o feminista, le “parece que las mujeres debemos orientar nuestra energía en producir cosas, en seguir adelante, encontrar una voz, expresar cosas que queremos expresar a través de esa voz, que es una voz que siempre estás buscando” (Camí-Vela: 2005: 67 y 68).¹⁶⁴

Esa voz personal —y que no adquiere todas las características que presentan las directoras de los noventa¹⁶⁵— es, precisamente, la que coloca a Isabel Coixet en el panorama cinematográfico nacional e internacional a partir del éxito de *Cosas que nunca te dije*. Dos años más tarde, en 1998, estrenaría ya sin problemas de financiación, su

¹⁶⁴ Coixet se pronuncia de forma muy parecida en otra ocasión cuando denuncia la crítica que se hace de las películas dirigidas por una mujer, pues afirma que “o se es paternalista, despreciativo, o se habla demasiado de los sentimientos como si no hubiera directores que también utilizan los sentimientos como motores de sus historias. Es muy cansado, y lo único que hay que hacer es no perder mucho el tiempo pensando en ello; hay que conocerlo y saber dónde estamos, pero no te puedes ni siquiera hacer mala sangre, porque si no ya has perdido la batalla antes de empezarla. [...] Pero o libras esa batalla, o haces tu trabajo. Y yo he decidido hacer mi trabajo”. (Tello Díaz: 2013: 36-37).

¹⁶⁵ Puede entenderse esto al comprobar que sus personajes principales no siempre son mujeres, sino que predominan las películas en las que un hombre y una mujer comparten protagonismo. Además, las figuras que más la representan, según las propias palabras de Coixet, son dos hombres: Don en *Cosas que nunca te dije* (Camí-Vela: 2005: 75) y Lee, en *Mi vida sin mí* (declaraciones de la directora recogidas por los autores de esta investigación en el coloquio que tuvo lugar en la Academia de Cine, en Madrid, el 7 de marzo de 2013, tras el pase de su película *Cosas que nunca te dije*).

tercera película, *A los que aman*, a partir de un cuento de Joan Potau, con quien co-escribió el guión. Se trata esta película del relato, que una noche lleva a cabo un antiguo médico reconvertido en profesor de escuela, sobre cómo no pudo salvar la vida de la única mujer que había amado, “una mujer que amaba a otro hombre que no la amaba a ella”¹⁶⁶.

La ya mencionada ‘nota discordante’ de este universo de palabras no pronunciadas o mensajes que no llegan, de personajes estancados en una incertidumbre vital que se emparenta en profundidad con su segunda película, es su ubicación espacio temporal: distinta al resto de películas de Coixet, ésta no está enmarcada en la actualidad, sino en una fecha, como ya se apuntó, entre el siglo XVIII y XIX. Producida por la Sociedad General del Cine (80%) en colaboración con Le Studio Canal+ Francia (20%), esta cinta obtuvo mejor crítica que número de espectadores, tal como nota Marie-Soledad Rodríguez (2006: 271), con casi 110.000 espectadores y una recaudación que superó los 420.000 euros.¹⁶⁷

La llegada del nuevo siglo no supuso, sin embargo, para las mujeres cineastas un periodo positivo que continuara con la progresión que se había experimentado a partir de la segunda mitad de los noventa. Si bien entre 1995 y 2000, veintitrés mujeres debutaron, entre 2000 y 2004 sólo lo hicieron ocho. No obstante, este descenso no se produce en términos absolutos en materia de producción fílmica general —no sólo novel— ya que las directoras de los años noventa, por lo general, consiguen seguir trabajando (Camí Vela: 2005: 309). Los datos en perspectiva, sin embargo, dejan claro que la situación, ni mucho menos, se ha vuelto igualitaria en la profesión. En 2006, de las 140 películas producidas, sólo seis fueron

¹⁶⁶ Frase pronunciada por el protagonista, extraída directamente de la película.

¹⁶⁷ Información obtenida a través de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (consultada el 26 de marzo de 2013) http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html

dirigidas por mujeres (4,3%). En 2007, de 172, sólo nueve tuvieron a una mujer al frente del rodaje (5,2%) (Núñez Domínguez: 2010: 123).

Dentro del marco de cine de Hollywood, la situación no se percibe mucho mejor, más bien al contrario, pues las mujeres representan sólo el 4% de los directores. Así,

[d]esde 1998 hasta 2004, los estudios Disney sólo financiaron dos películas dirigidas por mujeres. Warner BROS, por ejemplo, estrenó 25 películas en 2002. Sólo una de ellas fue dirigida por una fémina. Esa fecha también sirve para destacar que únicamente catorce películas dirigidas por mujeres superaron los sesenta millones de recaudación. Ese cambio tenía que ver con el cambio que se estaba experimentando. Las leyes del negocio obligan y el principio de siglo estuvo marcado por un cambio de tendencias. Los grandes estudios decidieron dejar de lado los dramas o comedias de adultos para priorizar en su producción las películas dirigidas a los adolescentes, los ‘thrillers’ de acción o de suspense, las cintas de terror o los filmes basados en cómics y en ninguno de estos géneros o subgéneros parecían tener cabida las mujeres. (García: 2007: 68)

En materia de premios, por otra parte, tampoco se ha progresado mucho, habida cuenta de que a lo largo de la Historia del cine sólo una mujer —Katheryn Bigelow por *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 1999)— ha recogido el Óscar a la mejor dirección cinematográfica. De vuelta al panorama nacional el aspecto no es mucho mejor, puesto que, después del Goya a Pilar Miró por *El Perro del Hortelano* (1996), sólo Icíar Bollaín en 2003 e Isabel Coixet en 2005 han conseguido el codiciado el premio, galardones que supusieron “dos hechos insólitos en la historia de nuestro cine” (Rodríguez Merchán y Fernández-Hoya: 2008: 27). Tanto es así que, desde entonces y hasta la fecha, ninguna otra mujer se ha hecho con el premio y tan sólo Icíar Bollaín por *También la lluvia* (2010) y Gracia Querejeta por *Siete mesas de billar francés* (2007) han sido nominadas.

La involución en la representación de las mujeres detrás de la cámara tiene su repercusión también en las imágenes que se les presenta a los espectadores. Esta idea es la que preside el estudio del Instituto de la Mujer dirigido por Fátima Arranz en el que se revela que las diferencias de género se manifiestan dentro de la narración. Así, en el análisis ampliado que se presenta en el libro de Arranz, *Cine y género en España* (2010), Pilar Aguilar (2010: 233) indica que, de las 42 películas más taquilleras de entre 2000 y 2006, 26 de ellas están protagonizadas por hombres, un 61,9%, mientras que el porcentaje de veces que el protagonismo recae sobre un personaje femenino sólo asciende hasta el 35,7%. Es más, el estudio señala que los directores tienden a hacer protagonistas de sus películas a personajes de su propio género, los hombres en mayor medida que las mujeres: 79,3% de los casos frente a un 69,2, lo que supone un 10,1% más. Además, la representación que se hace de los personajes femeninos también presenta notables variaciones, pues los directores les hacen decidir o tomar la iniciativa en un 37,9% de los casos, mientras que las directoras lo hacen en un 92,3%.

Lo que resulta fácil extraer de todos estos datos es que parece existir un “invisible ‘techo de cristal’ [que] no es más que el reflejo de la desfavorable posición que vive la mujer en la sociedad actual.” (Rodríguez Merchán y Fernández-Hoya: 2008: 27). Precisamente por ello, ante la ausencia de evolución que se ha experimentado en materia de la igualdad de género, la actitud de las directoras y del resto de las trabajadoras del audiovisual español sí que ha transformado. De las declaraciones anteriores en las que las directoras se desligaban de la diferencial sexual y que señalaban una “falta de comunicación entre crítica y práctica fílmica [que] llega precisamente a constituir la característica más sobresaliente de la producción fílmica femenina de los años noventa” (Zecchi: 2009: 244), se pasa a la constitución en junio de 2007 de la Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales (CIMA), con la intención de

cambiar dicha situación de desigualdad.¹⁶⁸ En su primera etapa, la presidencia y vicepresidencia de la asociación recayó en Inés París e Isabel Coixet respectivamente. Hoy por hoy, Isabel de Ocampo y Virginia Yagüe ocupan dichos cargos.

El primer encuentro organizado por CIMA, en diciembre de 2008 en el Museo Reina Sofía de Madrid, marcó “por lo menos aparentemente, el final del desencuentro entre teoría fílmica feminista y práctica cinematográfica femenina, y señal[ó] el paso desde lo que [se] había llamado inconsciente genérico,¹⁶⁹ a una toma de conciencia de género” (Zecchi: 2009: 245). Precisamente dicho encuentro señaló, también, un cambio desde la perspectiva del Gobierno, que a través de la Vicepresidenta Fernández de la Vega se comprometió “a impulsar al máximo medidas de género en este sector.” (Núñez Domínguez: 2010: 123).

En realidad, ya desde el año anterior, en la Ley de Cine 55/2007, de 28 de diciembre, se contemplaba como criterio a valorar para otorgar las ayudas para la producción de largometrajes sobre proyecto que éste “apli[cara] medidas de igualdad de género en las actividades creativas de dirección y guión.”¹⁷⁰ No obstante, cuando la reglamentación concreta se llevó a cabo, “CIMA planteó en sus alegaciones que no se recogía el mandato de la Ley del Cine, ya que no se recogía ni una sola ayuda a la creación femenina” (París: 2011: 45). De una escala de valoración sobre cien, CIMA, en su diálogo con el Ministerio de Cultura, demandaba entre siete y diez puntos a priori a los proyectos dirigidos, producidos o guionizados por una mujer, al

¹⁶⁸

<http://www.cimamujerescineastas.es/htm/cima/cima.php?seccion=2> (consultada el 30 de marzo de 2013).

¹⁶⁹ Con esta expresión, Zecchi (2004) hace referencia a la aparición constatable en las obras fílmicas de las directoras de la experiencia de género, un acto que en la mayoría de los casos, si no les pasaba desapercibido a las cineastas, sí era, en sus declaraciones públicas, tomado como una ofensa contra su cine que, en su opinión, no era distinto al que hacían sus homólogos masculinos.

¹⁷⁰ <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf> (consultado el 30 de marzo de 2013).

igual que existía una puntuación similar para cinematografías periféricas, como la de Canarias. La respuesta del Director General del ICAA, Ignasi Guardans, no estuvo a la altura de los que las socias de CIMA esperaban, en tanto las medidas de acción positiva sólo se planteaban a posteriori —es decir, en caso de empate a puntos con un varón— y se restringían a las nuevas realizadoras, excluyendo así a veteranas, guionistas y productoras (París: 2011: 46).

Las medidas de acción positiva realmente útiles no llegaron hasta el acceso al ICAA del nuevo Director General, Carlos Cuadros, con quien en una nueva orden se integraron medidas a priori —lo cual evitaba así la competencia individualizada— para directoras veteranas y guionistas, además de crearse la calificación “Especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género”. Las medidas para productoras, sin embargo, siguen siendo uno de los asuntos pendientes, lo que desde CIMA se considera “un claro error, ya que pertenecen a un área estratégica dentro del sector.” (París: 2011: 46).

Esta toma de conciencia de las directoras, que les ha llevado a una asociación social y política que sí parece tener efectos positivos, también se ha visto reflejada en la representación femenina que estas mujeres cineastas han llevado a la pantalla en los últimos años. Así,

[d]esde una (nueva) conciencia de género, se llega a trascender una representación de género unívoca y monovalente. Las historias no se concentran ya en un sujeto [femenino] único y definido, sino en una multiplicidad de sujetos y/o en un sujeto múltiple y colectivo. Tal vez, se pueda decir que el cine femenino español ha pasado desde un inconsciente genérico, a una toma de conciencia de género que, parafraseando a Judith Butler, pone el género en disputa. (Zecchi: 2009: 258)

Un cambio, sin embargo, que no puede ser percibido en Isabel Coixet, puesto que la catalana, desde sus primeras películas, ya había puesto en escena a un sujeto femenino múltiple y contradictorio.

3.3. EL SIGLO XXI. CONSOLIDACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN

La entrada en el siglo XXI ha supuesto para Isabel Coixet el asentamiento de su carrera y la fructificación de varios de sus trabajos: en trece años ha dirigido seis largometrajes de ficción —dos de ellos serán estrenados a lo largo de 2013—, siete documentales —en formato largo o corto—y un cortometraje de ficción para una obra colectiva. Esto coincide con la tendencia que se iniciaba en el presente siglo de incremento de la producción cinematográfica española. De 98 películas en el año 2000 se pasó a 142 en 2005, año en el que se registraron 21 millones de espectadores (por 13 millones de 2000) y una recaudación de 105 millones de euros, 50 millones más que en 2000. En 2011, la cifra alcanzó las 199 películas, dos menos que el año anterior, aunque el número de espectadores cayó hasta algo más de 15 millones¹⁷¹ —una tendencia que también le ocupa al cine extranjero y que tiene más que ver con un cambio en los hábitos de los espectadores que con la propia popularidad de las películas. La recaudación, sin embargo, sí se mantuvo en 99 millones de euros.

¹⁷¹ Los datos de 2010 y 2011 se han extraído de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales en España (consultado el 27 de marzo de 2013). <http://fapae.es/archivos/memoria2011/CASTELLANO/index.html#/51/zoomed>, mientras que los de los años anteriores, de Ansola (2006).

De la evaluación de estos datos no se puede extraer que la industria del cine en España se esté desarrollando según una progresión lineal, ni mucho menos se puede decir que la crisis sustancial de la industria cinematográfica española esté tocando a su fin (Ansola: 2006: 63-72). En realidad, los continuos momentos de auge y depresión son la única nota constante del estado del cine español reciente, que confirma, así, “su carácter ciclotímico, lo cual cuanto menos dificulta cualquier empeño valorativo o comparativo respecto a otros períodos más lejanos de la historia del cine español.” (Monterde: 2007: 29).

Una de las constantes que sí pueden extraerse de los últimos años, y que definen el mercado del cine en nuestro país en la actualidad, es la atomización del sector de la producción, que no ha dejado de crecer. Si bien la producción ha aumentado, el nivel productivo de las empresas ha disminuido:¹⁷² en 2000 sólo cinco productoras invertían en cinco o más películas al año, cinco años más tarde la cifra se había reducido hasta tres. “Así, la mayoría de las productoras son empresas de una sola película, y están condenadas, consecuentemente, a desaparecer” (Ansola: 2006: 64). La rotación de las empresas en el sector y su carácter minifundista son, por tanto, otras de las características de la cinematografía española.

La industria de producción de cine en España, y debido a los déficits estructurales del sector de la distribución y la exhibición —copados por las multinacionales norteamericanas—, se ha mantenido necesariamente dependientes de las subvenciones estatales —siguiendo la tradición inaugurada por la ‘ley Miró’ aunque desde luego no en la misma medida—, autonómicas y regionales, así como de la participación de la televisión. Esta propiedad es, sin embargo, común al resto de las cinematografías europeas, por lo que “ahí no

¹⁷² Entre 2000 y 2005 se dio un crecimiento de un 77,78% en el número de productoras, lo cual supone un “aumento superior en 32,80 puntos al anotado por los largometrajes realizados en esas mismas fechas, que fue del 44,90%” (Ansola: 2006: 65).

radica ninguna especificidad del cine español, sino la confirmación de la regla europea, con la obvia diferencia del tamaño respecto a otras cinematografías más pequeñas.” (Monterde: 2007: 30).

Por otra parte, si bien, como hemos visto, en general la aceptación popular de las películas españolas ha aumentado, esta aceptación debe ser matizada. La concentración del éxito de las películas españolas es una de las claves de los últimos años, en los que es posible observar que “las diez primeras películas de la lista superan cada año, de manera conjunta, el 50% de la recaudación.” (Ansola: 2006: 67). La concentración del éxito de películas es también extensible a la concentración del éxito de unas pocas productoras y unos pocos directores,¹⁷³ una lista que encabezarían Alejandro Amenábar, Santiago Segura, Fernando León de Aranoa, Vicente Aranda y Pedro Almodóvar, (Ansola: 2006: 68) y, desde hace sólo unos años pero fundamentalmente en 2012 con su película *Lo imposible*, Juan Antonio Bayona, quien ostenta, hasta la fecha, el record de facturación en taquilla de una película española —record que hasta entonces pertenecía a *Los otros*, de Amenábar (2001).¹⁷⁴

En cualquier caso, todos estos datos deberían dar cuenta de lo que es la característica más clara del cine español: “la debilidad estructural del sector” (Ansola: 2006: 71) que ha llevado a

¹⁷³ Si el éxito puede medirse a nivel de recaudación en taquilla, también podríamos hacer una lista de los directores más premiados en los Goya. Éstos son: Alejandro Amenábar y Fernando León de Aranoa, ambos con dos Goyas al mejor director y uno al mejor director novel; Pedro Almodóvar y Fernando Trueba con dos Goyas al mejor director cada uno y, finalmente, Juan Antonio Bayona con un Goya al mejor director y otro al mejor director novel. De la lista de directores con más éxito en taquilla que detalla Ansola (2006: 68), Santiago Segura recibió el Goya a la mejor dirección novel por *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) y Vicente Aranda fue galardonado con el Goya al mejor director por *Amantes* (1991).

¹⁷⁴ Cf. http://www.economiadigital.es/es/notices/2012/11/bayona_logra_lo_imposible_pulveriza_los_records_de_amenabar_34565.php (consultado el 27 de marzo de 2013).

productores, cineastas, actores y demás profesionales de la industria así como a críticos e investigadores del cine español a proclamar que

el cine español no puede sobrevivir sin la existencia de unas medidas proteccionistas que garanticen su carácter patrimonial de identidad cultural y compensen la falacia que los Estados Unidos, y los representantes de sus intereses, llaman libre mercado. Ése es el modelo que rige en Hollywood, pero su aplicación al cine europeo en general, y al español, en particular, equivale al genocidio cultural. (Riambau: 2005: 454)

Esta ‘falacia’ del libre mercado, sin embargo, no ha sido entendida así por todos los gobiernos que han llegado al poder y de quienes han dependido las medidas legislativas que marcan el devenir de la industria. Así, tal y como afirma Monterde (2007: 30), “la periodización adecuada para comprender las dinámicas del cine español contemporáneo no coincide necesariamente con los períodos ‘naturales’ como puedan ser lustros o décadas”. A pesar de que este apartado se ha esquematizado siguiendo precisamente esos períodos naturales —debido a que en el caso concreto de Isabel Coixet, las características de su cinematografía sí encajan mejor dentro de esta división— parece necesario señalar las fluctuaciones gubernamentales.

En las elecciones generales de 1996, el PSOE cedió el gobierno a favor del Partido Popular, que se mantuvo en el poder hasta 2004. Durante este periodo, en materia de subvenciones y ayudas a la producción, la política del PP se caracterizó

por un continuismo de la elaborada por el PSOE durante su gobierno. O sea, los productores [...] continua[ron] recibiendo las subvenciones y las ayudas para la producción de filmes dirigidos por los nuevos realizadores y para los declarados de ‘especial calidad’. En el campo de la comercialización, la distribución y la exhibición de los

filmes [...] el PP [...] adopt[ó] medidas legislativas muy diferentes al PSOE. (Camí-Vela: 2005: 315)

Estas medidas llevaron a una pérdida para el cine español entre los años 2001 y 2003 de cinco millones de espectadores (Camí-Vela: 2005: 314). La tensión entre el cine español y el gobierno del Partido Popular fue constante durante este periodo y empezó, como señala Nuria Vidal (2006: 177-178), muy pronto, cuando en julio de 1996, Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado para Cultura, “anunció por sorpresa una serie de medidas [para] potenciar el cine más taquillero (el norteamericano) [y] acabar con la excepción cultural”, en las que se reservaba “un ‘pequeño porcentaje’ para los nuevos realizadores y los productos de ‘especial calidad’.”¹⁷⁵ El auge de la tensión tendrá como producto uno de los fenómenos cinematográficos más impactantes de los últimos años y que se materializó en el documental colectivo, *Hay motivo* (2004) del que formó parte Isabel Coixet y que será analizado posteriormente.

Tras el retorno del PSOE al gobierno en marzo de 2004, siempre más cercano al concepto de excepción cultural, la industria del cine nacional pareció respirar más tranquilamente. Así,

diez años después de la aprobación de la Directiva del Consejo de Europa, el Real Decreto del 5% entr[ó] en vigor. El decreto establec[ía] la obligatoriedad para los operadores [de televisión] de invertir el 5% de sus ingresos de explotación del año anterior a la financiación de películas cinematográficas y para televisión europeas. Otra prueba del compromiso que el PSOE [...] estableci[ó] con el cine español es el [...] aumento de fondos dedicados al fomento de la industria cinematográfica. El Fondo de Protección a la Cinematografía aumentó su dotación en un 89%, hasta los 63,13 millones de euros, o sea, casi el doble de la dotación del 2003. (Camí-Vela: 2005: 316)

¹⁷⁵

http://elpais.com/diario/1996/07/09/cultura/836863221_850215.html (consultado el 27 de marzo de 2013).

Sin embargo, no todo fue calma en estos años. En 2007 mientras una nueva Ley del Cine estaba siendo tramitada por el Congreso de los Diputados, la Federación de Cines de España (FECE) convocó una huelga que fue secundada por más del 90% de las salas de exhibición. El motivo de la queja era la siempre polémica cuota de pantalla que obliga a proyectar una película española o europea por cada cuatro exhibidas¹⁷⁶ —dentro del marco de la excepción cultural que trata de proteger la producción nacional. Para los exhibidores, “[i]t is generally assumed that a day of not showing a Hollywood film would mean a day with an empty cinema and a quick route to bankruptcy.”¹⁷⁷ (Triana-Toribio: 2007: 154).

El retorno del Partido Popular al poder a finales de 2011 tampoco apaciguó los ánimos, en este caso, de ningún sector de la industria. En un contexto de crisis financiera y de obligatoriedad de reducción del déficit de las cuentas estatales, el gobierno de Mariano Rajoy tomó la decisión de subir el IVA ‘cultural’. La subida impositiva hizo que las entradas del cine —y otra serie de productos culturales— pasaran de formar parte del tipo reducido (8%) al grupo de bienes de tipo general (21%). Ante lo que se consideró como “la puntilla que le faltaba el sector”¹⁷⁸, la Unión de Actores, la Plataforma de Artes Escénicas y del Audiovisual y el Sindicato de Técnicos Audiovisuales y Cinematográficos del Estado Español convocaron una manifestación que partió del Ministerio de Cultura.

A pesar de las convulsiones que han afectado a la industria cinematográfica en los últimos años, la producción nacional, como se ha apuntado ya, no ha cesado de incrementarse. Dentro de la diversidad que desde los años 90 ha caracterizado al cine español, es

¹⁷⁶ http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-06-2007/abc/Cultura/el-93-de-las-salas-de-cine-secundan-la-huelga-contra-la-nueva-ley_1633768865733.html (consultado el 27 de marzo de 2013).

¹⁷⁷ Es algo asumido que un día en el que no se exhiba un filme de Hollywood significa un día con el cine vacío y una rápida vía hacia la bancarrota.

¹⁷⁸ http://www.expresioneconomica.org/n-717-7-subida_IVA_cultural_genera_manifestacion_encabezada_Bardem (consultado el 27 de marzo de 2013).

posible dar cuenta de tres tendencias que se han mantenido como las bases de la producción.

La primera de ellas es lo que Triana Toribio ha denominado como ‘cine social’ y que, refiriéndose al mismo fenómeno, Ángel Quintana ha llamado ‘realismo tímido’. El cine social, sucesor del antiguo ‘realismo social’, es usado por Triana Toribio (2003: 156-157) para hacer referencia a aquellas películas que describen cómo los efectos medioambientales influyen en la identidad y el desarrollo de los personajes, y que enfatizan problemas sociales contemporáneos como las drogas, la violencia contra las mujeres y los niños, la pobreza o la inmigración. Este nuevo realismo, que tiene una fuerte tradición en España desde que en las Conversaciones de Salamanca se estableciera el deber del cine para con la realidad, es entendido por Quintana (2008: 251) como efecto del abandono del “limbo de la posmodernidad”—en el que el referente para el cine era el propio cine— para recuperar la realidad como referente.

No obstante, Quintana se muestra profundamente crítico con un realismo que, en tanto tímido, considera más bien ‘epidérmico’.

A diferencia del realismo moderno, surgido en la Italia de los años cincuenta después del estallido del neorealismo, no existe un deseo de reflexión en torno a qué es la realidad. El cine no se pregunta qué representa captar lo real y de qué modo lo real es un concepto complejo al que hay que dar forma con los instrumentos propios de la imagen. En su deriva, el nuevo cine realista español ha sido incapaz de establecer ningún tipo de reflexión sobre cómo el cine puede observar el mundo, cómo puede interrogarlo o cómo puede llegar a implicarse en su devenir, llegando incluso a transformarlo. Es un cine que ignora el legado generado en los debates en torno al realismo cinematográfico o al vigencia que el pensamiento de André Bazin ha adquirido para el cine moderno. El modelo de cine institucional se ha conformado con partir de cierto trasfondo realista, sin plantearse la necesidad de una

ruptura de las características de la dramaturgia clásica tradicional. [...] Frente a la distinción baziniana de un cine que cree en la imagen y otro que cree en la realidad, han optado por el primer camino. (Quintana: 2008: 253)

No obstante, esta concepción del cine ha sido privilegiada durante varios años con los premios Goya que se otorgan desde la Academia de Cine. Filmes como *El bola* (Achero Mañas, 2000) o *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) ganaron el premio a la mejor película, lo cual confirma que desde dentro de la industria se trataba de subrayar un estilo que buscaba “to ‘mirror’ and denounce social ills.”¹⁷⁹ (Triana Toribio: 2003: 157).

La segunda tendencia que se recuperó y revitalizó a finales de los noventa y que se ha mantenido constante en los años que llevamos del nuevo siglo ha sido la comedia.

Es más, “[c]omedy is still the most popular genre for the Spanish public. It entertains and relaxes, offers possible escape, and it now comes in all sorts of formats and blends. There are still the old-fashioned types that benefit from the now not so ‘new look’”¹⁸⁰ (Bentley: 2008: 340-341), como la película de Raúl Marchand, *Atraco a las tres... y media* (2003), un remake de la comedia clásica de José María Forqué *Atraco a las tres* (1962), o diferentes y exitosas fórmulas que Triana Toribio (2003: 151) ha denominado ‘nuevas vulgaridades’, entre las que se encuentran todas las películas pertenecientes a la saga de Torrente (Santiago Segura, 1998, 2001, 2005, 2011), y que señalan una vuelta a la idea de españolidad que en los noventa había sido abandonada.

¹⁷⁹ Reflejar y denunciar enfermedades sociales.

¹⁸⁰ La comedia es todavía el género más popular para el público español. Entretiene y relaja, ofrece posibles escapatorias, y ahora viene en todo tipo de formatos y combinaciones. Hay todavía los tipos pasados de moda que se beneficiaban de ese ‘nuevo look’ no tan nuevo.

In order to reclaim that Spanishness they have appropriated not just the black comedy conventions of the 1950s and 1960s, but they are harking back to the very cinema that the Miró legislation was created to terminate: the subproductos (particularly the Landismo and its follow-up model the Ozores-Lazaga productions, but also the soft-core films of the destape that were spurned by the ley Miró). These films rely on sexism, homophobia and racism [...].¹⁸¹ (Triana Toribio: 2003: 151-152)

La tercera y última de las tendencias es la recuperación del formato documental, que desde principios del siglo XXI ha experimentado un importante crecimiento. Si bien a lo largo de la historia del cine español el despertar fundamental del documental se dio durante la Guerra Civil —en formato de propaganda, en su mayoría—, el antecedente más significativo de lo que Jean-Claude Seguin (2007: 56) ha denominado el *boom* del documental español actual, se encuentra en el periodo de la Transición, con *Canciones para después una guerra*, (Basilio Martín Patino, 1971), *El desencanto* (Jaime Chavarri, 1976) y *Después de...* (1980, Cecilia y José Bartolomé).

Sin embargo, lo que quizás es más importante que el crecimiento numérico del documental es la multiplicación de “su aspecto, su —por así decirlo— fisonomía fílmica [que presenta] gran variedad de propuestas, una variedad que permite superar la división de opuestos entre el trabajo autoral y el periodístico.” (Castro de Paz y Cerdán: 2006: 125). La evolución que presenta este género, hasta hace poco muy minoritario, es doble:

¹⁸¹ Para reclamar esa españolidad se han apropiado no sólo de las convenciones de la comedia negra de los años cincuenta y sesenta, sino que se han remontado al mismo cine que la ‘ley Miró’ busca exterminar: los subproductos (particularmente el Landismo y sus modelos subsiguientes: las producciones Ozores-Lazaga, pero también los filmes ‘S’ del destape que fueron desdeñados por la ‘ley Miró’). Estos filmes descansan sobre el sexismo, la homofobia y el racismo [...]. (Triana Toribio: 2003: 151-152).

la desaparición de los límites entre el cine de ficción que se va ‘documentalizando’ y el cine documental que se está ‘ficcionalizando’ [...]. Sin embargo, estas consideraciones de tipo estético y plástico, se dotan de una perspectiva más ‘política’ e ideológica. La España de Aznar, y en particular durante su segundo mandato, se ha dedicado a ‘irrealizar’ la política española, y frente a lo que no vacilaría en llamar una huida del principio de realidad, la producción cinematográfica española ha sabido reaccionar. Allí están los ejemplos de *La pelota vasca* (Julio Médem, 2003), *Polígono Sur* (Dominique Abel, 2003) o la obra más importante de 2004, *Hay motivo* que integra a su vez lo documental y lo ficticio. (Seguin: 2007: 56)

Además de lo político y lo ideológico, el auge del documental se ha visto reforzado con “[l]a proliferación de equipos digitales, la apertura de (estrechas) ventanas televisivas de exhibición y un cierto apoyo de las instituciones autonómicas a la producción [que] han permitido la confluencia de toda una serie de valores en el terreno del documental” (Castro de Paz y Cerdán: 2006: 131). Uno de estos valores puede encontrarse en Isabel Coixet.

3.3.1. Isabel Coixet y el documental

Dentro de su tarea como documentalista, podemos contar hasta ocho títulos, dos largometrajes y seis cortometrajes de distinta duración. El primero de ellos fue el documental *Viaje al corazón de la tortura* (2003) que Isabel Coixet rodó por encargo de Canal+ para la serie *Valor Humano*. En este largometraje documental, Coixet visita los centros construidos por Inge Genefke —fundadora del Consejo Internacional para la Rehabilitación de las Víctimas de la Tortura, IRCT— en Sarajevo y Copenhague. La cámara de la catalana recoge distintos testimonios de los supervivientes de las torturas y abusos cometidos en los últimos años, con especial incidencia en los perpetrados durante las guerras de los Balcanes. Este documental fue

el padre fílmico de la que dos años más tarde sería su quinta película de ficción, *La vida secreta de las palabras* (2005).

La siguiente incursión de Coixet en el género documental fue su participación en el largometraje colectivo *Hay motivo*, (2004). El gran valor que la crítica le otorga a esta pieza, cuya exhibición en centros culturales y colegios fue cualquier cosa menos convencional, reside en que se trata de un “manifiesto intergeneracional [que buscaba] erigir discursos fílmicos que discrep[aran] de los lanzados oficialmente a través de los medios de comunicación.” (Pérez Rubio: 2006: 84). Los treinta y tres segmentos que componen el largometraje —y que están divididos en dos bloques temáticos: el social y el político— se compusieron con previsión a ser exhibidos antes de las elecciones del 14 de marzo de 2004.

¡Hay motivo! constituyó un mosaico polifónico, o un poliedro temático, en el que cada director eligió un tema a su gusto y le dio el tratamiento que quiso. Esta pluralidad de autores y diversidad de opciones temáticas y estéticas se manifestó en la heterogeneidad del discurso global, que aglutinó el punto de vista documental en contraste con ficciones de elaborada puesta en escena, o los tratamientos dramáticos yuxtapuestos a los planteamientos satíricos, o los testimoniales a los reflexivos, etc. De modo que ¡Hay motivo! se caracterizó, no sólo por su heterogeneidad temática, unificada por un punto de vista crítico con el poder político reinante, sino también por la heterogeneidad de sus miradas y sus estilos. (Gubern: 2008: 214)

El corto de Isabel Coixet, “La insoportable levedad del carrito de la compra”, forma parte del grupo que aborda la temática social. En él, en un formato de falsa entrevista, un hombre de clase baja alega que la economía no es tan próspera como se nos estaba dando a entender, y como prueba remitía tanto al pelo gris como al carrito de la compra, casi siempre vacío, de las ancianas del barrio. En su aportación a una obra indignada con el gobierno y que buscaba un

cambio, Coixet lanzaba una crítica directa a los recortes sociales que había llevado a cabo el Partido Popular durante la legislatura 2000-2004.

Ya en 2007, Isabel Coixet participó en otro largometraje documental colectivo, ganador del Goya al Mejor Documental en la ceremonia de 2008. *Invisibles*, producido por Javier Bardem y compuesto por cinco segmentos rodados por cinco directores europeos —Wim Wenders, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso, Javier Corcuera y la propia Coixet— narra cinco historias, cada una sobre una crisis desatendida distinta. “Cartas a Nora”, el corto de la directora catalana, se acerca a través de la cámara en mano de Coixet a la vida de una boliviana residente en Barcelona a quien desde el otro lado del océano le llegan cartas que le informan sobre cómo se mantiene la salud de uno de sus familiares que padece la enfermedad de Chagas. Una realidad, como la de *Viaje al corazón de la tortura*, olvidada.

En 2009 Coixet continuaba su trayectoria de documentalista dirigiendo un capítulo para la serie *50 años de...* del Ente Público de Radio Televisión Española, titulado “La mujer, cosa de hombres”. Mediante la constante alternancia entre, por un lado, la publicidad emitida a partir de los años sesenta así como de otros documentos del archivo de Televisión Española y, por otro, de los extractos tomados de los propios informativos de la casa en los que se informa a los espectadores de los crímenes de violencia machista que asolan la realidad del país, el texto reflexiona sobre la conexión entre la distribución de roles y actitudes de género que presenta la ficción —publicitaria o no— y dichos crímenes. El gran logro del documental de Coixet es que “los sucesos de violencia quedan contextualizados en la ideología de la sociedad que los experimenta.” (Torres: 2012: 329).

El proceso de desecación del mar de Aral, en Uzbekistán, es el objeto del corto documental *Aral, el mar perdido* (2010) que Isabel

Coixet rodó para la fundación “We Are Water”. En él, la voz narradora de Ben Kingsley —que protagonizó la película *Elegy* dirigida por Coixet dos años antes— y la cámara de la directora, partiendo de la inquietud de no entender cómo un lago tan grande se iba haciendo cada vez más pequeño en el mapa, se interrogan sobre las consecuencias y las causas de uno de los desastres ecológicos más importantes de la historia contemporánea.

Escuchando al juez Garzón (2011) es, sin lugar a dudas, el documental más importante de la filmografía de Isabel Coixet, fundamentalmente porque nace de su propio interés por llevarlo a cabo y porque aborda el tema político directamente por primera vez en su carrera. Producida por Miss Wasabi Films, su propia productora, se trata de un documental-entrevista de hora y media realizada por el escritor Manuel Rivas y durante la que el juez Baltasar Garzón —aún entonces sólo suspendido pero después condenado a once años de inhabilitación y expulsado de la carrera judicial por las escuchas del caso Gurtel¹⁸²— responde y aclara los asuntos más mediáticos de los que fue protagonista. Es la propia Isabel Coixet quien le explica al juez Garzón sobre las razones de llevar adelante este ejercicio ideológico:

si me preguntas por qué quiero hacer este proyecto, las únicas cosas que se me ocurren son: porque la cantidad de porquería que cada día se vierte sobre ti me causa una indignación visceral que me es difícil explicar con palabras y porque tengo una hija de doce años y no quiero que crezca pensando que a la gente que brilla en su trabajo, la castigan precisamente por eso.¹⁸³

¹⁸² http://politica.elpais.com/politica/2012/01/23/actualidad/1327315561_578421.html (consultado el 28 de marzo de 2013).

¹⁸³ Extraído directamente de la página web personal de la cineasta en Club Cultura (consultado el 27 de marzo de 2013) <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/filmes8.html>

Escuchando al juez Garzón, que se estrenó en el Festival de Cine de Berlín, dentro de su sección de ‘eventos especiales’, ganó el Goya al Mejor Documental en la ceremonia de 2012, donde al recoger el premio la cineasta afirmó, en una contundente protesta política y visiblemente indignada tras conocerse la sentencia que inhabilitaba al juez, que “[e]l Tribunal Supremo puede apartar a Garzón de la Justicia, pero a la Justicia nada ni nadie podrá apartarla del juez Garzón.”¹⁸⁴

Hasta la fecha, *Marea blanca* (2012) es su último corto documental, de media hora de duración, para la plataforma ‘Save the Beach’ de la cervecera Coronita. En este documental, la directora rinde homenaje a los 300.000 héroes anónimos que limpiaron las playas después del desastre ecológico del Prestige, cuando se cumplían diez años del suceso. En palabras de Coixet, “*Marea Blanca* es un homenaje y un viaje al lugar de los hechos a través de sus recuerdos, sensaciones y emociones”,¹⁸⁵ compuesto de los testimonios de sus protagonistas y de las historias que surgieron durante el tiempo que los voluntarios pasaron allí.

Los documentales que Isabel Coixet ha dirigido en los últimos años dejan constancia de una fuerte personalidad autoral, ideológicamente comprometida con distintas causas políticas, sociales y ecológicas, y dispuesta a arriesgar por los principios en los que cree. Aunque es cierto que algunos de estos documentales han sido premiados, su labor documentalista no ha logrado igualar el éxito obtenido a nivel de crítica y de espectadores con sus primeras películas del siglo XXI. No obstante, al echar un vistazo a esta producción, es posible observar que tampoco existen para esta directora las fronteras geográficas. Sus documentales se han rodado en España, pero, como hemos visto, también en Uzbekistán,

¹⁸⁴ <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/20/cultura/1329722452.html> (consultado el 27 de marzo de 2013).

¹⁸⁵ http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/15/galicia/1337079296_737229.html (consultado el 27 de marzo de 2013).

Copenhague y Sarajevo, lo que señala una de las características más claras de su carrera: su transnacionalización.

3.3.2. La estrategia transnacional

La transnacionalización —en el asunto que nos ocupa— de la cultura, como fenómeno por el que los procesos culturales atraviesan las fronteras nacionales y ponen en juego dos o más naciones, forma parte de lo que ha venido a denominarse la globalización, entendiendo ésta como lo hace García Canclini (1995: 32), como “una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa.” Es más, dentro de este proceso, “the global begins to replace the nation-state as the decisive framework for social life. This is a framework in which global flows [...] are coming to assume as much, or greater, centrality than national institutions.”¹⁸⁶ (Featherstone and Lash: 1997: 1-2).

Precisamente, en este marco de flujos globales, García Canclini (1995: 48-49) distingue cuatro circuitos socioculturales, en los que la transnacionalización funciona junto a diversas integraciones regionales: el histórico-territorial; el de la cultura de élites —literatura y artes plásticas—; el de la comunicación masiva —radio, cine, tv, vídeo— y el de los sistemas restringidos de información y comunicación —satélite, fax, móviles y ordenadores.

El cine, por tanto, forma parte de estos circuitos fluidos por los que, como afirma García Canclini (1995: 124), “disminuyó la importancia de los referentes tradicionales de la identidad”. La

¹⁸⁶ Lo global empieza a reemplazar al Estado-nación como el marco decisivo para la vida social. Éste es un marco en el que los flujos globales están llegando a asumir tanta, o más, centralidad como las instituciones nacionales.

identidad, como entidad aislada, ha sido desafiada en la era de la globalización por cinco procesos contemporáneos señalados por Arjun Appadurai (1990: 296-300): los *ethnoscapes* —movimientos poblacionales—, *technoscapes* —movimientos producidos por tecnologías y corporaciones transnacionales—, *finanscapes* —flujos internacionales de moneda—, *mediascapes* —distribución internacional de imágenes e información— e *ideoscapes* —modelos ideológicos occidentales derivados de la ilustración. El cine, por su parte, estaría vinculado con lo que Appadurai (1990: 298-299) denominó los “mediascapes”:

‘Mediascapes’ refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, film production studios, etc.), which are now available to a growing number of private and public interest throughout the world; and to the images of the world created by these media. [...] What is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives and ‘ethnoscapes’ to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of ‘news’ and politics are profoundly mixed.¹⁸⁷

Entre el conjunto de imágenes que han llegado a espectadores de todo el mundo se encuentran las creadas por Isabel Coixet, cuya

¹⁸⁷ Los *mediascapes* se refieren tanto a la distribución del potencial electrónico para producir y diseminar información (periódicos, revistas, canales de televisión, estudios de cine, etc.), que ahora están disponibles para un número mayor de intereses públicos y privados a lo largo del mundo, como a las imágenes del mundo creados por estos medios. [...] Lo que es más importante sobre estos *mediascapes* es que proveen (especialmente en su formas televisivas, cinematográficas y de cassettes) repertorios amplios y complejos de imágenes, narrativas y *ethnoscapes* para espectadores de todo el mundo, en el que el mundo de los bienes de consumo y de las noticias y las políticas están profundamente mezclados.

transnacionalización como documentalista es aplicable también a su filmografía de ficción. Si *Cosas que nunca te dije* se rodó en Estados Unidos y en inglés, con *Mi vida sin mí* (2003) se hizo lo propio en Canadá, *La vida secreta de las palabras* (2005) está ambientada en Belfast, *Elegy* (2007) está rodada dentro del marco de los estudios de Hollywood y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) se grabó fundamentalmente en Tokio en japonés y en inglés.

No obstante, esta cualidad del cine de Isabel Coixet es, en realidad, parte de un marco mayor en el contexto español, pues, desde el cambio de siglo, es posible afirmar que el cine español contemporáneo está inmerso en “contexts of production, distribution and exhibition of global capitalism”¹⁸⁸ (Triana Toribio: 2007: 151). Las prácticas de producción, que podemos considerar dentro de los paisajes mediáticos gobernados ahora por dichos flujos globales, tienen en la industria de cine española una doble vertiente. Por un lado —y debido a que si bien la popularidad del cine nacional parece haberse afianzado, ésta no deja de tener tan sólo un 15% de la cuota de pantalla que no es suficiente para recuperar la inversión— “Spanish production companies aspire to finance their projects with overseas money and to make their products internationally available.”¹⁸⁹ (Triana Toribio: 2007: 154).

Esta idea de hacer los productos españoles disponibles para el mercado internacional —que tanto productores como directores persiguen— equivale, ni más ni menos, a una búsqueda de nuevas audiencias. Para ello, aparece la segunda vertiente de la transnacionalización, la cual “comes, in many cases, with an adoption of the English language in their works, a cinematic phenomenon that

¹⁸⁸ Contextos de producción, distribución y exhibición del capitalismo global.

¹⁸⁹ Las productoras españolas aspiran a financiar sus proyectos con dinero extranjero y hacer sus productos aptos para el mercado internacional.

could be identified as the product of a new ‘Spaniwood’.”¹⁹⁰ (Sánchez-Conejero: 2009: 336). Entre las contribuciones a dicho ‘Spaniwood’, la autora localiza títulos como *Two Much* (Fernando Trueba, 1995); *Perdita Durango* y *Los crímenes de Oxford* (Alex de la Iglesia, 1997 y 2008), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) o *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras* (2003 y 2005, Isabel Coixet).

No obstante cabría preguntarse si, efectivamente, esta estrategia en la que los filmes viajan más allá de las fronteras españolas pertenece únicamente al paradigma de la globalización y si puede localizarse como fecha aproximada de origen del fenómeno el cambio de siglo, como los títulos de la lista de Sánchez Conejero parecerían indicar. La respuesta de los investigadores es, a grandes rasgos, que no (Rodríguez Marchante: 2006: 73; Palacio: 2002: sin página; Triana Toribio: 2007: 160), que los filmes que viajan tienen las mismas connotaciones que han tenido siempre: un marcado estilo de autor.

Tal y como Manuel Palacio (2002: sin página) nos recuerda, “el cine nació con estilo internacional”. Así, “[a]rtistic movements, filmic techniques, and directors, producers, and actors themselves have moved across the imaginary boundaries of nation-states from cinema’s beginnings; however, [...] [Spain]’s histor[y] of dictatorial and military oppression signal[s] disruptions in the transnational flow of ideas.”¹⁹¹ (Slobodian: 2012: 161).

Si bien en el caso concreto de España, por su coyuntura histórica, la transnacionalidad con todas sus características no pudo

¹⁹⁰ Viene, en muchos casos, con la adopción del inglés como el idioma de sus trabajos, un fenómeno cinematográfico que podría ser identificado como el producto de un nuevo ‘Spaniwood’ [el Hollywood español].

¹⁹¹ Movimientos artísticos, técnicas de filmación, y los propios directores, productores y actores se han movido a lo largo de los límites imaginarios de los estados-naciones desde los orígenes del cine; sin embargo, [...] la Historia de España de opresión dictatorial y militar señala las interrupciones de los flujos transnacionales de ideas.

desarrollarse durante los casi cuarenta años de régimen franquista, con la llegada de la democracia empiezan a percibirse sus primeros pasos. Es en los años ochenta cuando el productor Andrés Vicente Gómez empieza rodar películas exportables, en su mayoría en co-producción y en algunos casos en lengua inglesa. Algunos de estos primeros directores transnacionales fueron Carlos Saura, Gonzalo Suárez o Fernando Trueba (Pohl y Türschmann: 2007: 18).

Sin embargo, las películas españolas hacía tiempo que habían empezado a traspasar las fronteras españolas; el propio Carlos Saura ya había ganado en 1966 el oso de plata al mejor director en el Festival Internacional de Berlín por *La caza*. Por ello mismo Triana Toribio se pregunta cuál es la diferencia en la que recae la forma en la que viajan las películas de ahora con las de entonces. Para esta autora (2007: 160), “applying the word transnational to films simply because they are consumed by audiences other than the ‘national’ may be inventing a new term for something that has always existed even if designated by portmanteau expressions whose meanings are constantly in evolution: European cinema, international cinema or ‘world’ cinema.”¹⁹²

Quizás, por tanto, la originalidad de los filmes españoles —que desde el siglo XXI y retroactivamente hasta los años noventa— han empezado a ser designados como transnacionales no resida tanto en el ámbito de la recepción como en el del rodaje; es decir, en el idioma y el lugar de producción. Latinoamérica había sido, hasta entonces, el lugar natural para buscar financiación más allá de las fronteras españolas, mientras que las escasas incursiones que se habían producido en Estados Unidos sólo se producían en relación con algún tipo de identidad hispana (Triana Toribio: 2006: 55-56). La película

¹⁹² Usar la palabra transnacional para filmes simplemente porque se consumen por otras audiencias más allá de las nacionales, puede ser inventar un nuevo término para algo que ha existido siempre, incluso designado por expresiones compuestas cuyos significados están constantemente en evolución: cine europeo, cine internacional o cine ‘mundial’.

Sublet (Chus Gutiérrez, 1991) podría ser un claro ejemplo, pues, aún rodada en Nueva York, narra las peripecias de una española, interpretada de hecho por Icíar Bollaín.

Estas condiciones, de hecho, son las que se observa que han cambiado en *Cosas que nunca te dije*, *Los crímenes de Oxford* o *Los otros*, película esta última que si bien está físicamente grabada en España, la localización ficcional se encuentra en la Isla de Jersey y la actriz protagonista es la australiana Nicole Kidman. La pregunta que sin duda vendría a continuación sería, entonces, si estas películas, rodadas fuera de España —de facto o sólo en apariencia—, en inglés y con actores extranjeros pueden considerarse películas españolas. La nacionalidad de una película es, en cualquier caso, un tema importante pero, sin duda, controvertido, posiblemente más que en el resto de las artes, donde la nacionalidad suele residir en el espacio de producción (Berthier: 2007: 337).

Para determinar la nacionalidad de un filme cabe atenerse a diversas nociones: la empresa productora significa la dimensión económica de la obra cinematográfica, el ‘estilo de escritura’ del director constituye el objeto de análisis de las diferentes teorías del cine de autor, el público, por su parte, en su mayoría siente atracción por los actores estrella entendidos como representantes de un cine nacional. La colaboración de productoras de distintas nacionalidades, por un lado, y la diferenciación regional —el cine vasco, el cine catalán, p. ej.—, por el otro, indican ya las dificultades de determinar las fronteras exactas de un cine nacional en España. (Pohl y Türschman: 2007: 15)

La ambigüedad del concepto del cine nacional en general, y del cine español en particular, se hace más evidente cuando se sobrepasan los criterios industriales para subrayar “la relación cine-cultura. [...] [D]efinir la identidad de un cine con respecto a la realidad nacional (o sea, el contexto socio-cultural) a la que presuntamente pertenece es doblemente problemático.” (Camí-Vela: 2008: 180). Es en este marco

de la cultura nacional en el que aparece una de las constantes en los debates sobre el cine doméstico: la españolidad de los filmes, es decir, “the essential features of Spanish identity”¹⁹³ (Triana Toribio: 2003: 6).

Estos rasgos esenciales del cine español, o de cualquier otro cine nacional, necesariamente se construyen como reacción a un cine que podríamos definir como ‘universal’ o no definirlo en absoluto en tanto es considerado la quintaesencia del cine: el que llega desde Hollywood (Palacio: 2002: sin página). El cine español, por tanto, para ser considerado como tal, debe comunicar una cierta idea de ‘lo hispánico’ en el extranjero (Pohl y Türschmann: 2007: 17) o de lo español dentro de nuestras fronteras. Sin embargo, este asunto de la españolidad es ciertamente complicado de concretar, razón por la que se ha dado una cierta “timidez de los autores locales a la hora de avanzar hipótesis de trabajo” (Zunzunegui: 2002: 11).

El marco fundamental sobre el que se ha construido la idea de españolidad cinematográfica son, sin duda, las Conversaciones de Salamanca celebradas en 1955 y que supusieron

un capítulo decisivo del relato de la identidad del cine español contemporáneo. Su *Llamamiento*, publicado en diversas revistas de la época, debía ser de obligada consulta para todo aquel que quisiera dedicarse a la historia del cine en España. En sus páginas podía leerse: ‘El cine español está muerto’, algo que a nuestros efectos puede interpretarse como que había que buscar la legitimidad artística del cinematógrafo al margen de las centenares de películas españolas anteriores a 1955. Y mucho más alto y poco antes de reivindicar a Ribera, Goya, Quevedo y Mateo Alemán: ‘Apelamos a la mejor tradición de nuestras artes y nuestras letras como solución a los males de nuestro cine. Tenemos un pasado plástico realista, tenemos un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria.

¹⁹³ Los rasgos esenciales de la identidad española.

De ahí debe arrancar nuestro cinema'. (Palacio: 2002: sin página)

En efecto, el estilo realista fue, durante muchos años, reivindicado como el estilo propio del cine español, el erigido como epítome de la identidad cultural fílmica y, aún hoy, en muchos círculos críticos, ésta sigue siendo una creencia firme. Sin embargo, tal quintaesencia de la españolidad no puede entenderse como tal ya que ha sido un concepto que ha ido variando a lo largo de los años. Tal y como explica Triana Toribio siguiendo a Valeria Camporesi en su libro *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990* (1994), en los años cuarenta, la película 'española' se identificaba con "one of the 'sexy Spanish comedies' of the era, or to one of Pedro Masó's melodramas"¹⁹⁴ (Triana Toribio: 2003: 8). Cuarenta años más tarde, y con la política Miró, la españolada de los años anteriores sería reemplazada por el 'cine polivante dignificado' —cuyo gran estandarte sería *Los santos inocentes*—, vinculado, ahora sí, con el realismo.

Durante los años noventa, lo que marca la pauta de la españolidad del cine es precisamente una reacción en contra de las propuestas oficiales: el discurso de la diversidad. Este 'todo-incluido' venía motivado no sólo por la mezcolanza de directores que trabajaron durante estos años —veteranos y noveles— sino porque encajaba a la perfección con la política de desregulación propuesta por el Partido Popular desde 1996 (Triana Toribio: 2003: 144-145). La llegada del siglo XXI, no obstante, supone una vuelta a cierta tendencia del realismo social, ahora entendido como cine social, premiado, como hemos visto, por la Academia. Los premios Goya "can tell us a great deal about how the guardians of a national cinema

¹⁹⁴ Una de las comedias picantes españolas de la época o uno de los melodramas de Pedro Masó.

want that national cinema to be perceived, both internally and externally.”¹⁹⁵ (Triana Toribio: 2003: 158).

Precisamente por esto, la llegada del nuevo siglo supone un cierto cambio dentro de la Academia de Cine en España, pues a la par que se galardonan películas vinculadas con el cine social, también empiezan a ser premiados los filmes del mencionado Spaniwood. 2001 es el año que marca esta nueva pauta, cuando Alejandro Amenábar recibe ocho premios, incluidos el de mejor director y mejor película, por su largometraje *Los otros*. Cinco años más tarde, Isabel Coixet se alzaría con cuatro estatuillas, también los dos galardones a directora y película, por *La vida secreta de las palabras*, que, si bien tiene un tono más cercano al cine social —sin llegar a formar parte de este estilo—, su españolidad permanece, más bien, problematizada.

Aunque la españolidad sigue siendo un importante objeto de los debates sobre el cine hecho por directores españoles —como puede ser el caso de Santos Zunzunegui (2002: 13), para quien la españolidad reside en el ‘mestizaje’ o negociación de toda una serie de “formas culturales propias, enraizadas en la tradición nacional y dotadas, en la mayoría de los casos, de gran raigambre popular” en nuevos contextos de significación—, otros autores han empezado a cuestionar la utilidad y el sentido del término. Así, Hilario J. Rodríguez (2006: 19) afirma que “[e]l cine español [...] ha muerto como género en sí mismo” y Sánchez Conejero (2009: 351) advierte de que el concepto cine nacional “is ambiguous and relegated to an illusion.”¹⁹⁶

En un mundo dominado por la globalización, es posible afirmar con Josep Lluís Fecé (2005: 91), siguiendo las aportaciones de Marsha Kinder en su libro *Blood Cinema: The Reconstruction of*

¹⁹⁵ Pueden decirnos mucho sobre cómo los guardianas de un cine nacional quieren que el cine nacional sea percibido, tanto interna como externamente.

¹⁹⁶ Es ambiguo y queda relegado a una ilusión.

National Identity in Spain (1993), que “las categorías de ‘cine’, ‘nación’, y ‘cine nacional’ se han convertido en conceptos descentrados, asimilados en el interior de las amplias y complejas estructuras transnacionales de las industrias del entretenimiento”. Esto no debe ser necesariamente entendido como algo negativo, sino más bien todo lo contrario, en la medida en que estos nuevos contextos

provide room for those directors like Coixet who do not want to make genre films a la Hollywood or cultural films/social realism or well-rooted comedies like Torrente (a la traditionally Spanish): in a nutshell the current conditions can work for those who resist the trends of the ‘nation’ in whatever form and for those who wish to work on ‘universal’ themes, with a transnational cast and as part of ‘world cinema’.¹⁹⁷ (Triana Toribio: 2006: 59)

En efecto, una de las características principales de la filmografía de Isabel Coixet es, precisamente, la universalización de sus temas y de sus espacios. Coixet no participa así tampoco de la ‘glocalización’ en la que la estrategia localista se mantiene como uno de los focos de tensión (Robertson: 1995: 40) y que habría marcado en general la idea de la españolidad de los filmes que hasta hace poco viajaban fuera de las fronteras nacionales.

Las películas de Isabel Coixet no se estabilizan como parte de ninguna identidad nacional concreta, ni siquiera ‘anyplace North America’ (Triana Toribio: 2006). Si bien es cierto que *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí* sí asumen las convenciones de los

¹⁹⁷ Proveen un espacio para esos directores, como Coixet, que no quieren hacer filmes de género a la Hollywood, o filmes culturales o de realismo social o comedias arraigadas como Torrente (tradicionalmente a la española): en un compendio las condiciones actuales pueden funcionar para aquellos que resisten las tendencias de la ‘nación’ en la forma que sea y para aquellos que desean trabajar en temas ‘universales’, con un reparto transnacional y como parte de un ‘cine mundial’.

filmes independientes americanos según las cuales, su deslocalización permite que hayan sido rodados en cualquier parte de los Estados Unidos, *La vida secreta de las palabras* —rodada en una plataforma petrolífera con un reparto de personajes internacional, un español y una serbia incluida— y, sobre todo, *Mapa de los sonidos de Tokio* se alejan de esta convención. En este último film, aunque es cierto que no se muestran los lugares más emblemáticos y conocidos de la capital nipona, la ubicación es mucho menos ambigua que en el resto de sus cintas. Su última película, por otra parte, estrenada en abril de 2013, supone la vuelta de Coixet a España, donde no rodaba ficción desde 1998 con *A los que aman* —con la excepción de un par de escenas de *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009).

La estrategia transnacional de Isabel Coixet, como hemos visto, empieza desde la concepción del guión de *Cosas que nunca te dije* (1996) y, según ella misma, sin intención de mercado, pues, según su propia opinión “[q]ue la película sea en inglés o que esté rodada en América no te garantiza nada.” (Camí-Vela: 2005: 75). *Cosas que nunca te dije* se rodó en Estados Unidos porque la historia se concibió allí, debido al trabajo de la directora, y de hecho, la cinta encontró distribución en América, según Coixet, “por pura chiripa y pequeña, y sin un duro en publicidad.” (Camí-Vela: 2005: 75).

Sus siguientes películas, sin embargo, no pueden acogerse a esta circunstancia. En el año 2000, y en el contexto de la ceremonia de los Premio Goya que ese año se celebraron en Barcelona, Isabel Coixet se encontró —en lo que sería la convergencia más importante hasta la fecha de su carrera fílmica— con Esther García, productora de El Deseo, la empresa de los hermanos Almodóvar, y una de las pocas mujeres que se dedican a esta profesión (Camí-Vela: 2005: 27). Durante la conversación que mantuvieron “García le preguntó si estaba preparando algo. Isabel le contó la historia que más le gustaría hacer, un relato que había leído recientemente. Esther dijo que se lo enviase.” (Andreu: 2008: 64). Isabel Coixet le remitió, entonces, el cuento *Pretending the Bed Is a Raft*, de Nancy Kincaid, y ya con el

interés de *El Deseo* en firme, adaptó el cuento, aunque con variaciones importantes.

La directora reconoce que le debe a Kincaid despertar en ella “unas ganas, una urgencia por contar esa historia”, pero que las diferencias entre el cuento original y el guión que ella mismo escribió son amplias. La propia cineasta comenta que

[e]n el cuento había un componente de fanatismo religioso, cristiano, había mucha historia religiosa en el cuento que yo quité de un plumazo. De hecho a mí me empezaba a gustar el hecho de la mujer sola, la personalidad de una mujer con dos niños que sabe que va a morir. Esas cosas que hace cuando sabe que va a morir tan joven. Y eso estaba en el cuento, lo que no estaba es el silencio, que ella no diga nada a nadie no estaba... Yo me embale, me embale tanto que escribí un montón y me olvidé totalmente del cuento. Se quedaron un poco patidifusos en *El Deseo* porque había contado unos hechos y después... A pesar de que cambié todo, lo aceptaron y decidieron producir la película. (Andreu: 2008: 64-65)

El respeto por los cambios y por la perspectiva del autor encajan de forma clara con la política que la productora de Agustín y Pedro Almodóvar ha manifestado a lo largo de los años. *El Deseo*, que nació con el largometraje de Pedro Almodóvar *La ley del deseo* (1987) para que el director manchego pudiera ser, en palabras de Isabel Maurer Queipo, el “padre único de sus hijos filmicos” (*sic* Morales: 2010: 495), “liberated Pedro from the necessity of multi-tasking and created in Agustín Almodóvar the figure of the specialised producer.”¹⁹⁸ (Triana Toribio: 2007: 156). Esther García, la productora de los filmes de Coixet en *El Deseo*, fue, además, pieza clave en el éxito de la productora.

¹⁹⁸ Liberó a Pedro de la necesidad de la multitarea y creó en Agustín Almodóvar la figura del productor especializado.

Así, desde que *La ley del deseo* fuera presentada en la sección ‘Panorama’ del Festival de Berlín, donde “la prensa especializada la elogió y los distribuidores internacionales manifestaron un gran interés”¹⁹⁹, y su siguiente película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), fuera nominada al Óscar a la mejor película extranjera, la trayectoria de El Deseo se fue consolidando dentro del mercado internacional.

This company has proved itself very popular in attracting buyer attention at the film market at Festivals such as Cannes and Berlin and other major industry events with all its products, not only the ones directed by Almodóvar himself. However, the director’s acclaim is only one factor of this success; the second and almost as important is that, as Green points out (2004),²⁰⁰ El Deseo, whether it produces nationally or in co-production, tends to keep its budgets significantly smaller than those more ambitious companies linked to broadcasters.²⁰¹ (Triana Toribio: 2007: 158)

Mi vida sin mí, la que se convirtió en la cuarta película de Isabel Coixet y la primera de su trabajo con El Deseo, que la financió mayoritariamente (62%) junto con la productora canadiense Milestone Productions (32%) en asociación con Antena 3 Televisión,

¹⁹⁹ <http://www.eldeseo.es/nosotros/> (consultado el 29 de marzo de 2013).

²⁰⁰ Green, J. (2004), ‘Almodóvar pair come into Focus’, *Screen International*.

²⁰¹ Esta compañía ha probado ser muy popular atrayendo la atención de los compradores en el mercado de cine en festivales como Cannes y Berlín y otros eventos importantes de la industria con todos sus productos, no sólo los dirigidos por el propio Almodóvar. Sin embargo, el reclamo del director es sólo uno de los factores de este éxito; el segundo y casi igual de importante es que, como señala Green, El Deseo, bien produzca nacionalmente o en co-producción, tiende a mantener sus presupuestos significativamente más pequeños que los de más ambiciosas compañías ligadas a los canales de televisión.

Via Digital y Alliance Atlantis, dispuso de un presupuesto de aproximadamente dos millones de euros.²⁰²

Con esta cinta, la carrera como cineasta de Isabel Coixet se consolidó; conoció el éxito de taquilla en España y el reconocimiento de la crítica internacional. En cifras, este film superó el medio millón de espectadores y recaudó más de dos millones y medio de euros sólo dentro de las fronteras nacionales.²⁰³ Fue nominada a los premios Goya, de los que consiguió dos estatuillas —las primeras de su carrera— a la mejor canción (“Humans like You” de Chop Suey) y al mejor guión adaptado, además del premio ‘Ojo Crítico de Cine’ de Radio Nacional de España o el premio al mejor guión adaptado y mejor actriz de reparto —Leonor Watling— del Círculo de Escritores Cinematográficos. Además, en el panorama internacional destaca sobre otros premios el que le otorgó, como ya se ha mencionado, el Jurado de las Filmotecas Alemanas del Festival Internacional de Cine de Berlín, donde se presentó la película. En España, el estreno de la película, “was accompanied by features in the weekend editions of mainstream papers focusing on the director and leading actress, as well as a series of meeting with the public to discuss the film in the forum provided by FNAC outlets [...]”.²⁰⁴ (Vidal: 2008: 225).

Dos años más tarde, Isabel Coixet rueda su quinta película fruto de la segunda y última colaboración entre la directora y la productora

²⁰² <http://www.ecartelera.com/peliculas/mi-vida-sin-mi/> (consultado el 29 de marzo de 2013).

²⁰³ Cifras obtenidas de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. http://www.mcu.es/cine/CE/BBDD_Peliculas/BBDDPeliculas_Index.html (consultado el 29 de marzo de 2013).

²⁰⁴ Fue acompañado por reportajes en las ediciones de fin de semana de los periódicos mayoritarios enfocándose en la directora y la actriz principal, así como una serie de encuentros con el público para discutir el film en el foro provisto por FNAC. El filme circuló como otro peldaño hacia su imagen pública de autora.

de los hermanos Almodóvar, esta vez junto a MediaPro y con la participación de Canal+ España y de la Televisió de Catalunya. Con aproximadamente el doble de presupuesto que su anterior filme,²⁰⁵ la cineasta volvió a poner en escena a la actriz que había encontrado para *Mi vida sin mí* y que se convirtió en una de sus actrices favoritas, Sarah Polley. Grabada entre Madrid y Belfast, *La vida secreta de las palabras* contó, además, con el consagrado actor Tim Robbins como coprotagonista junto a Polley, lo cual, no cabe duda, constituyó un verdadero reclamo para los espectadores.

Hasta la fecha esta película es, dentro de la filmografía de la catalana, su largometraje estrella. Aproximadamente 700.000 espectadores acudieron a los cines²⁰⁶ y fue la gran ganadora de los premios Goya de 2006. Nominada a cinco estatuillas, mejor película, mejor director, mejor guión original, mejor dirección de producción —Esther García— y mejor actor de reparto, obtuvo todos los premios excepto el último, convirtiendo así a Coixet en la tercera directora en obtener el ansiado premio a mejor cineasta. Fuera de las fronteras nacionales fue presentada en el Festival de Venecia, en su sección ‘Horizontes’, donde obtuvo el Premio Lina Mangiacapre, otorgado por la Asociación Cultural “Le Tre Guinee” a la película que, de todas las que compiten en el festival, “mejor representa los valores humanistas y la fuerza de la mujer en la sociedad contemporánea.”²⁰⁷

La película, que versa sobre las torturas y violaciones que sufrieron las mujeres durante la Guerra de los Balcanes, sirvió de

una especie de punta de lanza para hacer eventos, actos, recepciones, asambleas con parlamentarios; y desde luego

²⁰⁵ <http://www.abcguiionistas.com/noticias/guion/coixet-rueda-su-nuevo-guion-la-vida-secreta-de-las-palabras.html> (Consultado el 29 de marzo de 2013)

²⁰⁶ Cifras obtenidas de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html (consultado el 29 de marzo de 2013).

²⁰⁷ <http://www.eldeseo.es/la-vida-secreta-de-las-palabras/> (consultado el 29 de marzo de 2013).

en el terreno político, por lo menos ha ayudado, y de hecho, [IRCT, el Consejo Internacional para la Rehabilitación de las Víctimas de la Tortura] h[a] recibido bastantes donaciones a raíz de la película, de filántropos, de benefactores. En el parlamento europeo, en La Haya, en Ginebra, ha habido pases especiales de la película [...]. (Andreu: 2008: 85)

La reputación de Isabel Coixet estaba entonces ya completamente asentada, prueba de ello es su inclusión dentro del largometraje de ficción colectivo *París, je t'aime* (2006). Esta película francesa está compuesta por dieciocho cortometrajes, localizados cada uno en un barrio distinto de París, y dirigidos por cineastas de diversas nacionalidades como Olivier Assayas, Joel y Ethan Coen o Gus Van Sant. En “El abrigo rojo”, que pertenece al *arrondissement* ‘Bastille’, Isabel Coixet pone en marcha algunas de las convenciones melodramáticas que ya había propuesto en *Mi vida sin mí*. Rodado esta vez desde la perspectiva masculina, narra cómo el protagonista, tras estar a punto de abandonar a su mujer por otra, vuelve a enamorarse de su esposa mientras cuida de ella en su padecimiento de una enfermedad terminal.

De vuelta al largometraje y tras la que sería la última y más fructífera relación de Isabel Coixet con El Deseo, la cineasta asumió por primera vez un rodaje de encargo en 2007. Fue entonces cuando, a petición de Lakeshore Entertainment, una productora independiente vinculada a Hollywood²⁰⁸ que había llevado a la pantalla filmes tan dispares como *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) o *Novia a la fuga* (Runaway Bride, Garry Marshal, 1999), dirigió la primera película de su carrera cuyo guión ella no había escrito. *Elegy* está basada en la novela *El animal moribundo* (*The Dying Animal*, 2001) de Philip Roth, autor al que Coixet respeta y admira, con guión de Nicholas Meyer.

²⁰⁸ Lakeshore es una productora independiente, pero trabaja con Metro-Goldwyn-Mayers Pictures.

La cineasta, sin embargo, realizó algunos cambios con respecto al texto de Meyer, logrando imponerse de alguna forma a la visión de la película que tenían los productores.²⁰⁹ Ésta fue, sin duda, la preocupación fundamental de la directora a la hora de aceptar el trabajo, pues si bien sintió “algo especial” cuando leyó el guión, también le preocupaban las condiciones de rodaje en un entorno tan distinto con respecto al que hasta entonces había frecuentado. La propia Coixet afirmaba, antes de rodar *Elegy*, que sabía que allí ella podía ser “un instrumento más de un paquete” (Andreu: 2008: 60). Sin embargo Isabel Coixet logró cambiar no sólo el final de la película, por un desenlace más esperanzador, sino también omitir “acciones sexuales y descripciones obscenas explícitas” (Peña Acuña y Conesa Nieto: 2009: 8).

Elegy, que coincide plenamente con el universo temático de Isabel Coixet pues retrata nuevamente el alma de un ser humano estancado, alcanzó los 420.000 espectadores y casi dos millones y medio de recaudación en nuestro país.²¹⁰ La experiencia de rodar una película sin escribir el guión será repetida próximamente por la directora, de quien ya se ha anunciado su participación para la película *Nadie quiere la noche*, producida por Ariane-Mararí Films, una “sociedad que apuesta por un cine independiente de calidad con potencial de llegar a un público amplio tanto a nivel nacional como internacional”²¹¹ y que será protagonizada por Juliette Binoche y Rinko Kikuchi. La estrategia transnacional parece mantenerse, en cualquier caso, en esta directora.

Precisamente Rinko Kikuchi es la protagonista de *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), la última película estrenada por Isabel

²⁰⁹ Declaraciones de la propia directora en la Academia de Cine, el 7 de marzo de 2013 tras el pase de su película *Cosas que nunca te dije*.

²¹⁰ Cifras obtenidas de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (consultado el 29 de marzo de 2013). http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html

²¹¹ <http://aieteariane.com/empresa.php> (consultado el 29 de marzo de 2013).

Coixet cuando la investigación para esta Tesis se dio por finalizada. Rodada esta vez entre Tokio y el barrio de Gracia, en Barcelona, Isabel Coixet se acerca, por primera vez en su carrera, al *thriller* aunque mezclado éste con evidentes convenciones melodramáticas. Producida por Mediapro y Versátil Cinema, con la participación de Televisión Española y la Televisió de Catalunya, obtuvo más de 325.000 espectadores y algo más de dos millones de euros de recaudación.²¹²

Mapa de los sonidos de Tokio se exhibió, por primera vez en la carrera de Isabel Coixet —lo cual da cuenta de su gran progresión en el ámbito del reconocimiento internacional—, en competición oficial por la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cannes de 2009, donde ganó el premio al Mejor Sonido. Por su parte, el estreno de la película en España vino acompañado de la publicación en la editorial Tusquets del guión de la película en forma de novela, un nuevo paso en la estrategia autoral y comercial de la directora.

Ayer no termina nunca (2013) es, hasta la fecha, la última película estrenada por Isabel Coixet. Su primera puerta de exhibición internacional fue la sección ‘Panorama’ del Festival de Berlín, el foro que acoge con mayor frecuencia las cintas de la catalana, mientras que en España participó en la sección oficial a concurso del Festival de Málaga de Cine Español.

La película, protagonizada por Javier Cámara y Candela Peña, está financiada íntegramente por la propia Isabel Coixet a partir de su productora de publicidad Miss Wasabi, en colaboración con A Contracorriente Films, en lo que parece una vuelta a los orígenes. Inspirada por primera vez en mucho tiempo por las circunstancias en las que se encuentra su país natal, Isabel Coixet narra un melodrama sobre las consecuencias de la crisis económica que asola España, en

²¹² Cifras obtenidas de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (consultado el 29 de marzo de 2013). http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html

un universo que recoge de nuevo la soledad, el amor y la muerte como sus ejes temáticos. La cineasta, como ella misma afirma, “no quería [...] dejar pasar la oportunidad de contar lo que está ocurriendo en este momento. En este sentido, ha sido básica mi experiencia de los últimos años con los documentales.”²¹³

Si bien ficción y no ficción forman parte de la trayectoria profesional de la cineasta, Isabel Coixet también ha ido desarrollando otras facetas, como se mencionó en el apartado sobre el objeto de estudio de esta investigación. Dentro del ámbito de la publicidad, labor que no ha dejado nunca de desarrollar, Isabel Coixet ha dirigido campañas de muy diversas características. En un lado del espectro, podemos encontrar un anuncio de Páginas Amarillas en el que Manolo Escobar encontraba su carro, o las campañas de Evax ‘fina y segura’, por señalar uno de los ejemplos más conocidos, donde Coixet muestra un mundo en el que la felicidad, el color y la fantasía lo impregnan todo. Así, en este segundo spot,²¹⁴ que tiene por protagonista a Leonor Watling, muestra a una mujer que va a conocer a los padres de su novio, se salta la parada de autobús, encuentra una cabina en mitad del campo, llama al Kremlin y hace un viaje por Europa con una parodia de los Harlem Globetrotters.

En el otro lado del espectro publicitario, esta cineasta también encuentra hueco para desarrollar la obligación que siente para con la realidad social y que hemos visto ha desarrollado tanto en su labor documental como en *La vida secreta de las palabras*. En 2006 ya hizo un anuncio para la ONCE y su fundación, en el que mostraba a dos niños que, mientras jugaban al veo-veo, identificaban a las

²¹³ <http://www.fotogramas.es/Noticias/Cine-espanol/Ayer-no-termina-nunca-Isabel-Coixet-y-la-crisis> (consultado el 29 de marzo de 2013)

²¹⁴ El spot de Evax y Leonor Watling puede verse en la página web oficial de Clubcultura de Isabel Coixet (consultado el 20 de abril de 2013). <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/spots.htm>

personas no por su discapacidad, sino por su profesión —un atleta, una maestra o un dependiente de un comercio.²¹⁵

Además, durante las Elecciones Generales de 2008 fue la encargada de rodar tres spots de campaña del Partido Socialista en los que se instaba a los ciudadanos a acudir a las urnas.²¹⁶ La campaña ‘vota con todas tus fuerzas’ constaba de tres anuncios, en los que los protagonistas eran una adolescente que votaba por primera vez, un anciano que votaba con la ilusión de un joven, y un adulto que viajaba 300 kilómetros para que su madre pudiera votar, aunque fuera al Partido Popular. De todos, el primero es el único que combina la llamada a las urnas con una crítica al oponente directo del PSOE en las elecciones, que se produce cuando la adolescente afirma en voz en *off* que, aunque su padre le haya dicho que todos los políticos son iguales, ella puede ser “joven, pero no [...]estúpida [...] y cre[e] que [estos] no se parecen en nada”, mientras las imágenes la muestran mirando, con diferente grado de satisfacción y emoción, los carteles de campaña de Mariano Rajoy y José Luis Rodríguez Zapatero. Este anuncio se constituye así en una suerte de ‘spot electoral negativo’ que combina el contenido de ataque con el comparativo, pero que, precisamente por usar esta estructura, “al no presentar un discurso tan explícito, puede ser más efectivo.” (Peña Jiménez: 2011: 406).

3.3.3. La noción de autoría en Isabel Coixet

Del interés constante que Isabel Coixet siente por la cultura, y que ha derivado en diversas manifestaciones artísticas, como ya se señaló en el apartado sobre el objeto de estudio, así como de la trayectoria que la cineasta ha desarrollado a lo largo de su carrera, queda, sin duda,

²¹⁵ Disponible en <http://vimeo.com/1687273> (consultado el 29 de marzo de 2013).

²¹⁶ <http://www.europapress.es/00284/20080221184800/isabel-coixet-crea-videos-campana-electoral-psoe-acorde-talante-conciliador-zapatero.html> (consultado el 29 de marzo de 2013).

un aspecto por tratar: ¿encaja Isabel Coixet en el estatuto fílmico de autora?

La autoría es, en sí misma, una noción problemática que ha evolucionado ampliamente a lo largo de la historia del cine y que va más allá del mero hecho de que un director escriba sus propios guiones, aunque en los discursos críticos actuales quede reducido a ello con frecuencia. La teoría del autor surgió a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, sin embargo la primera piedra la puso Alexandre Astruc con su ensayo de 1948, “El nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*”, publicado por primera vez en la revista *Écran Française*. En el texto, el novelista y director de cine señalaba que la cámara debía ser para el cineasta lo que la pluma para el escritor. Como señala John Caughie (2001: 9), “as a term, Astruc’s *caméra-stylo* [...] failed to take root, but the association of the film artist with the ‘serious’ writer, and the insistence on film as individual self-expression, had a considerable polemical importance, forming the basis of the *cinéma d’auteurs* constructed in the pages of *Cahiers of Cinema* in the 1950s.”²¹⁷

Efectivamente, serían varios años más tarde, en 1954, cuando el crítico de cine François Truffaut —quien aún no había rodado su primera película— escribió su famoso manifiesto “Una cierta tendencia del cine francés” en *Cahiers du cinema*. En su texto, más que proponer, desacreditaba el *cinéma de papá* que se hacía en Francia, “un cine de guionistas acartonado y académico [mientras] alababa, en cambio, la vitalidad del cine americano inconformista y popular de Nicholas Ray, Robert Aldrich y Orson Welles.” (Stam: 2001: 106). Así, como afirma Edward Buscombe (2001: 22),

²¹⁷ Como término, la *caméra-stylo* de Astruc [...] no consiguió echar raíces, pero la asociación del artista fílmico con el escritor ‘serio’, y la insistencia en el film como expresión individual del yo, tuvo una importancia polémica considerable, de manera que formó las bases del cine de los autores construido en las páginas de *Cahiers du Cinema* en la década de los cincuenta.

[n]ot only was the original *politique* of *Cahiers* somewhat less than a theory; it was itself only loosely based upon a theoretical approach to the cinema which was never to be made fully explicit. The *politique*, as the choice of terms indicates, was polemical in intent and was meant to define an attitude to the cinema and a course of action. In the pursuit of this course *Cahiers* did inevitably reveal some of the theory on which the *politique* was based; but usually this appeared incidentally, and at times incoherently.²¹⁸

A pesar de esta cierta imprecisión de la teoría del autor, ésta entiende el filme como “testimonio de una personalidad, que, sin embargo, se manifiesta a través de algunos condicionamientos (incluido el industrial). Es el lugar donde se depositan los sentimientos, obsesiones y pensamientos de un individuo que se expresa con la imagen y el sonido. Es la huella de un individuo” (Casetti: 2005: 97). Esta política, “producto de la conjunción de la cinefilia y de una veta romántica del existencialismo” (Stam: 2001: 109), ya no se centraba tanto en el contenido de los filmes; es decir, que su “atención ya no se dirige a lo que dice (o pretende decir) la obra, sino a cómo lo dice efectivamente: no es el tema, sino el estilo que impregna el filme, lo que revela la actitud y la orientación de su autor.” (Casetti: 2005: 97).

La crítica debía centrarse, por tanto, en encontrar en las películas las ‘huellas’ que revelaran una personalidad autoral. Sin embargo, esta tendencia se convirtió a su vez en “la inspiración y el instrumento estratégico de los cineastas de la Nouvelle Vague, quienes la emplearon para abrirse camino en el panorama de un cine

²¹⁸ No sólo la política original de *Cahiers* fue algo menos que una teoría; estaba en sí misma sólo vagamente basada sobre una aproximación teórica al cine que nunca fue hecha explícita en su totalidad. La política, como la elección de los términos indica, fue polémica en sus intenciones y buscaba definir una actitud hacia el cine y un rumbo de acción. En la persecución de este rumbo, *Cahiers* inevitablemente reveló algo de la teoría en la que la política estaba basada, pero frecuentemente esto sucedió casualmente, y a veces de forma incoherente.

francés conservador y jerárquico [...], donde los aspirantes a directores debía esperar toda una vida para hacer una película.” (Stam: 2001: 109). Esta noción estratégica se mantendrá a lo largo de los años como uno de los fundamentos de toda noción de autoría.

No obstante, ya desde el principio, los problemas empezaron a acompañar a *la politique des auteurs*. Por un lado, Truffaut y el resto de críticos de *Cahiers* construyeron un panteón de directores intocables que sólo podían hacer obras maestras, mientras el resto, inevitablemente, sólo podía hacer buenos filmes. Será el propio Bazin quien señalará “sus excesos en un par de ocasiones en los que intenta distanciarse de la anulación de la obra en favor del autor y de la tendencia a desarrollar un auténtico ‘culto a la personalidad’.” (Casetti: 2005: 98).

Por otro lado, cuando la teoría del autor llegó al otro lado del Atlántico, de la mano de Andrew Sarris, ésta se convirtió “en un instrumento subrepticamente nacionalista para afirmar la superioridad del cine americano.” (Stam: 2001: 111). En su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962” propuso tres criterios para reconocer a un autor: “1) la competencia técnica; 2) una personalidad reconocible; y 3) un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material” (Stam: 2001: 112). Todos estos criterios fueron rebatidos al año siguiente por Pauline Kael, en su artículo “Circles and Squares”, a quien los criterios le resultaban ambiguos.

Las críticas a la Teoría del Autor no terminaron aquí, sin embargo. A las de orden práctico, en tanto las condiciones de producción del cine suponen un trabajo colectivo, se le añadieron, años más tarde, los ataques desde el postestructuralismo, en las que el autor iba a perder su componente mítico. En 1968 Roland Barthes escribió su incendiario artículo “La muerte del autor” en el que señalaba la escritura como un proceso de destrucción de todo origen. El texto no se constituye, así, como el predicado de un autor, sino más bien como un “espacio de múltiples escrituras, ninguna de las

cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes: 1987: 69). En esta misma línea se mueve Stephen Heath (2001: 214), quien afirma que “[n]ot all discourse has an author; nor do we demand it, surrounded as we are in our everyday living by a whole tissue of discourse to the varying interweaving strands of which we would not even know how to begin to pose the demands of authorship.”²¹⁹

Sin embargo, si bien el autor queda configurado como una mera instancia de enunciación de un discurso con diversas fuentes originarias —o ninguna—, sí existe, como continúa afirmando Barthes (1987: 71), “un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, [...] sino el lector: [...] la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” Esta desacralización del autor, en la que el lector tomaba el relevo, también fue promovida por Michel Foucault un año después, para quien en la medida en que la ‘función-autor’ estaba lejos de ser monolítica, podía imaginar fácilmente un cultura donde el discurso circulara sin necesidad de ningún autor. Para Foucault (1979: 29), las preguntas necesarias que debían ponerse en funcionamiento ya no cuestionaban ‘quién’ era el verdadero autor de un texto sino, más bien, “[w]hat are the modes of existence of this discourse?’, ‘Where does it come from; how is it circulated; who controls it.’ ‘What placement are determined for possible subjects?’”²²⁰.

Los múltiples problemas que presenta la autoría, por tanto, pueden comprenderse en la medida en que lo que propone parece pecar de un cierto reduccionismo, no sólo porque obvia la

²¹⁹ No todo discurso tiene un autor, ni nosotros lo necesitamos, rodeados como estamos en nuestra vida diaria por todo un tejido del discurso sobre cuyos variados hilos entrettejidos no sabríamos siquiera cómo empezar a plantear las exigencias de la autoría.

²²⁰ ¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso?, ¿De dónde viene, cómo circula, quién lo controla? ¿Qué colocación está determinada para los posibles sujetos?

determinación social presente en todo texto artístico, sino porque, además, supone no su apertura, sino más bien su cierre (Self: 1985: 3). Otra de las críticas surgió desde las Teorías Fílmicas Feministas, que evaluaban negativamente la ausencia de mujeres entre los autores reconocidos por la *politique des auteurs*, pidiendo así que directoras como Germain Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner o Agnes Varda entraran a formar parte del ‘panteón’ de autores (Stam: 2001: 151).

A pesar de las oposiciones que ha recibido, casi desde los inicios, la teoría del autor se ha mantenido con relativa vigencia desde su concepción para, en los últimos años, volver con fuerza renovada a la agenda de críticos y académicos. Esto es así porque, como afirma Janet Staiger (2004: 1) “authorship remains an enabling tool for discussing sources of features in a film”²²¹, sobre todo tras pasar esta teoría por el tamiz de autores como Barthes, Foucault o Butler.

By conceptualizing authoring as a technique of the self, as a citational practice, an individual person ‘authors’ by duplicating recipes and exercises of authorship within a cultural and institutional context that understands such acts as agency and repetition of such acts as signs of individuality. Moreover, acts that differ from dominant expressions may become favored performatives of authorship for minorities because they distinguish the speakers’ expression from other dominant authoring expressions. While avoiding essentialism of identity or fixing an individual into only one sort of authoring subject is crucial, still this approach to authorship has great potential to acknowledge the social, cultural, and discursive restraints on the individual subject while granting limited agency through speech acts which do have effects of producing statements our culture recognizes as authorship.²²² (Staiger: 2004: 2)

²²¹ La autoría se mantiene como una herramienta habilitante para la discusión de las fuentes de las que surgen las características de un filme.

²²² Mediante la conceptualización del autor como una técnica del yo, como práctica citacional, una persona individual ‘actúa como un autor’ duplicando

Esta idea del autor como estrategia citacional del yo que da cuenta tanto de las restricciones discursivas, culturales y sociales como de la agencia —más o menos limitada— de la instancia enunciativa, tiene una importancia clave a la hora de analizar la figura de Coixet como autora en el campo de la cinematografía española. Tal como afirma Roberto Cueto (2006: 28), en España “todo el mundo quiere ser autor: todos los guionistas quieren dirigir y todos los directores quieren hacer sus guiones. Obra total, autor íntegro. El autor es la estrella del cine español.” Esta ‘autoritis’, que Cueto critica no sin cierta ironía, puede entenderse dentro de las fronteras nacionales también como una estrategia puesta en marcha dado el deficiente estado de situación de la industria fílmica.

Los directores españoles deben enfrentarse no sólo con un aluvión de películas llegadas desde Hollywood, sino con las condiciones en las que dichas cintas llegan —en medio de costosísimas e invasivas campañas de publicidad mundiales. En España, sin embargo, la inversión de dinero para la publicidad no puede, de ninguna manera, alcanzar las cuotas de las *majors* norteamericanas. Es por ello que los directores españoles han tenido que adoptar distintas estrategias para diferenciar su producto. Una de ellas es la que señala Triana Toribio cuando apunta a la conversión de los cineastas en ‘directores mediáticos’, término que resignifica del utilizado por Vicente José Benet (2005: 68) cuando éste se refiere despectivamente a los ‘autores mediáticos’, cineastas de quienes “se

fórmulas y ejercicios de autoría dentro de un contexto cultural e institucional que entiende dichos actos como agencia y la repetición de tales actos como signos de individualidad. Además, los actos que difieren de las expresiones dominantes pueden llegar a convertirse en los performativos preferidos de autoría para minorías porque distinguen las expresiones de los emisores de otras expresiones de autoría dominantes. Mientras que sigue siendo crucial evitar el esencialismo de la identidad o fijar a un individuo como un único tipo de sujeto autoral, esta aproximación a la autoría tiene un gran potencial para reconocer las restricciones discursivas, sociales y culturales que operan sobre el sujeto individual a la vez que garantizan una agencia limitada a través de actos de habla que tienen el efecto de producir afirmaciones que nuestra cultura reconoce como ‘de autor’.

pued[e] ensalzar con grandes brochazos retóricos para el público la peculiaridad de sus recursos expresivos o narrativos en las campañas de promoción de sus filmes.”

Lo que Benet ve como algo criticable, Triana Toribio lo percibe como una necesidad y un acto de autoconciencia, en la medida en que estos directores mediáticos, “(media-minded/ media friendly directors)[,] [...] first and foremost understand the need to treat marketing as an integral part of production, but equally importantly [they] are highly mindful of the commercial usefulness to the Spanish industry of the category of the auteur as key to strategies for ‘placing the product’²²³ (Triana-Toribio: 2008: 260).

Está claro, por tanto, que en España la autoría es “ya casi la estrategia fundamental de promoción de un filme [...], incluso más importante que el precario estrellato [...] de los actores” (Benet: 2005: 69-70). Sin embargo, desde la llegada de los años noventa, con la política cinematográfica del PP que privilegia la rentabilidad económica sobre la ‘calidad’, así como con la entrada a la dirección de los novísimos, para quienes la autoría tiene que estar ligada a la comercialidad (Heredero: 1999: 23), la apariencia del autor ya no tiene las huellas míticas del hijo único de la cinefilia que vive para el cine y por el cine y cuyo aspecto económico le resulta una incomodidad.

Este cambio de circunstancias, esta toma de conciencia de la realidad del cine español por parte de los directores ‘mediáticos’ ha supuesto que a veces se les critique por no ser ‘verdaderos’ autores²²⁴

²²³ (Directores a quienes les importan los medios de comunicación o a quienes les gustan tales medios), [...] primero y ante todo entienden la necesidad de tratar el marketing como parte integral de la producción, pero de una manera igualmente importante están plenamente concienciados de la utilidad comercial en la industria española de la categoría de autor como clave para las estrategias de ‘colocar el producto’ [en el mercado].

²²⁴ Por ejemplo, para Heredero, el único verdadero autor que puede encontrarse en la generación de los noventa sería Medem (1999: 25 y 272).

—sea lo que sea lo que dicha ‘verdad’ signifique— sino que su estatuto estaría comprendido, más bien, en el de una “cierta autoría industrial internacional” (Monterde: 2006: 57), que conjuga así la comercialidad, la autoría y la intención transnacional. Parece claro que, en busca de una rentabilidad de sus películas, sin la que por otra parte el cine no puede existir, los autores españoles contemporáneos se erigen como autores comerciales y directores mediáticos.

Esta estrategia comercial es clara en Isabel Coixet, a quien “[n]o le interesa afirmarse con una personalidad escindida, entre directora-por-encargo y directora/autora, o entre actividad alimenticia y actividad personal” (Camporesi: 2007: 57) y a quien Triana Toribio (2008: 262) no duda en aplicar la calificación de directora mediática. Coixet, junto con Álex de la Iglesia o Pedro Almodóvar, son mediáticos “because they offer and use a recognizable public persona (and image), which is an integral part of the release campaign of each film. But they are *mediáticos* too through their use of technologies such as the internet and in particular their owner of official homepages”²²⁵.

En la web oficial y personal de Isabel Coixet, hospedada dentro de un dominio perteneciente a la FNAC —y que ya da idea de que se trata de una estrategia comercial— el alter ego de Coixet, Miss Wasabi —con su característico flequillo y gafas de pasta—, le da la bienvenida al internauta a un universo cultural, ideológico y comercial diversificado. El lector online puede encontrar allí no sólo referencias a sus películas y a su trabajo en publicidad, sino también una gran cantidad de información sobre los eclécticos y contradictorios —en tanto populares a veces y otras de calidad más ‘elevada’— gustos de la directora en cuanto a discos, libros, cómics,

²²⁵ Porque ofrecen y usan un personaje (y una imagen) pública reconocible, que es una parte integral de la campaña de lanzamiento de cada filme. Pero también son mediáticos a través de su uso de tecnologías como internet y en particular de su propia página oficial.

películas, comida e, incluso, lo que ha denominado “low cost life”,²²⁶ sección en la que recomienda una colonia de la marca H&M por 4 euros.²²⁷ Además, en la sección de Miss Wasabi se encuentra un archivo de textos escritos por la propia directora, que comprenden desde temas cinematográficos hasta aquellos que hacen referencia a otros aspectos de la vida social, política e incluso ideológica. Es fácil reconocer una autora mediática detrás de esta apariencia tan evidentemente pública.

Por otra parte, sin embargo, a esta cualidad autoral de Coixet hay que añadirle también su estrategia citacional y repetitiva. Ésta táctica, sin duda, está profundamente vinculada “with a knowing deployment of the markers of the American indie film” (Vidal: 2008: 229), es decir, con la repetitiva —y así citacional y performativa— puesta en escena de los elementos contextuales de los filmes independientes americanos, tales como los supermercados, las lavanderías o las cafeterías. Sin embargo, el universo propio de Coixet se expande también hasta otros elementos.

Para empezar cabría señalar la colocación de la cámara al hombro que la directora empezó a utilizar en *Mi vida sin mí* y que se ha convertido, desde entonces, en su sello distintivo. Sus planos imperfectos, en constante reencuadre y a la altura de los ojos de sus personajes, hacen de las películas de Coixet unas cintas reconocibles casi al instante. La cámara al hombro de Coixet señala la presencia de la directora en la escena y, así, la mirada de la cámara se convierte en una visión personal, autoral y subjetiva, alejada de la totalización invisible que propone el cine clásico.

Dentro de los elementos sintácticos, en la terminología de Rick Altman, encontramos como constantes de su filmografía unos personajes que, tal como decía Heredero, siempre son hombres y

²²⁶ Vida de bajo coste.

²²⁷ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/pistas10.htm> (consultado el 29 de marzo de 2013).

mujeres ‘heridos y varados en dique seco’, necesitados de reconstrucción personal y dispuestos a llevarla a cabo. Parece, en este sentido, que Coixet esté llevando a cabo un retrato generacional de la pérdida de la identidad postmoderna. Los mensajes que no llegan, o que llegan a otras personas, forman parte de una obsesión repetitiva con la comunicación que se traduce a menudo en los títulos de sus películas: *Cosas que nunca te dije*, *La vida secreta de las palabras* o *Mapa de los sonidos de Tokio*.

Otro de los elementos invariables son las referencias a otras películas y otros libros; la música, siempre ecléctica y moderna, y a otros artistas, entre los que destaca con claridad su predilección por John Berger. Tal y como ella confiesa, desde el día que cayó entre sus manos *Ways of seeing* (*Maneras de ver*, 2007 [1972]), “el mundo ya no era el mismo, yo ya no era la misma y mi punto de vista [...] se había hecho trizas.” (Andreu: 2008: 97). Desde entonces sus películas están plagadas de referencias a su obra: en *Mi vida sin mí*, el personaje de Lee está leyendo —en voz alta— un fragmento de *To the Wedding* (*Hacia la boda*, 1995) y en *Elegy*, Consuela lleva un libro de este autor a la playa en la que pasea con David Kepesh; además, en la habitación de Josef, en *La vida secreta de las palabras*, también se puede observar un ejemplar de este libro. Por otra parte, la cineasta le dedicó precisamente esta película a quien ya consideraba su amigo, por su apoyo para rodarla. En 2010, su homenaje se tradujo, como ya se ha mencionado, en la exposición *From I to J* basada en el libro de Berger *From A to X* (*De A para X*, 2009). Se trataba ésta de una instalación en la que se recorrían, a través de la voces de diferentes actrices y artistas —entre las que destacan las figuras de Isabel Huppert, María de Medeiros, Sarah Polley o Henning Mankel— las cartas del libro de Berger acompañadas de las fotografías que la catalana tomó durante la grabación de las lecturas.

A nivel sintáctico, las películas de Coixet también parecen adoptar un código autorrepetitivo, el de dos personas que se encuentran y, mutuamente, se salvan. No se trata, por tanto, de la

dialéctica entre dos contrarios, sino de la convergencia entre dos seres distintos pero iguales en su dolor, en una comunidad que el ser humano comparte. La transformación se opera en compañía a lo largo de las películas, en unas estructuras narrativas que no suelen dejar los finales cerrados en su totalidad, sino más bien abiertos. La autoría de Coixet se erige, por tanto, como posmoderna, citacional y mediática, la cual, sin duda, se convierte en uno de los ejes fundamentales de su estrategia comercial.

CAPÍTULO 4.

LA VOZ COMO DISCURSO

Tal como se indicaba en el apartado que atendía al objeto de análisis, dentro de la investigación sobre la construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet, la voz de las mujeres protagonistas va a constituir uno de los dos núcleos básicos del estudio. La voz o su ausencia, el silencio, los recursos formales y poéticos a través de los que es comunicada así como los significados a los que atiende son los ejes de una exploración que obligará, en algunos momentos y para dar cuenta de ciertas variaciones en las expectativas genéricas, a ampliar el círculo más allá de la voz para retomar después la dirección marcada.

Escoger como clave de esta investigación el concepto de la 'voz' tiene como fundamento su paralelismo con respecto al segundo núcleo de estudio: el cuerpo. En realidad, la voz hace referencia a algo más allá del sonido —o su inexistencia— que se produce cuando el aire pasa a través de la cuerdas vocales; ni siquiera se busca aquí analizar sus cualidades fundamentales —la calidad, el timbre o la intensidad. La voz funciona en este texto como materialización de la enunciación dentro del nivel del discurso. Annette Kuhn (1991: 63) aclara que la enunciación

puede funcionar en dos niveles: *discours* e *histoire*. Estos dos niveles tienen una importancia extraordinaria con relación a la interpelación cinematográfica. En el lenguaje escrito y oral, la *histoire* es el modo de interpelación característico de las narraciones de hechos pasados, donde

el narrador no se presenta como ‘persona’: no aparece el pronombre ‘yo’ y los sucesos se narran típicamente en pretérito indefinido. En el *discours*, por el contrario, cada enunciado inscribe un hablante (‘yo’) y un oyente (‘tú’), de modo que la ‘persona’ está presente por doquier. Los tiempos verbales típicos del *discours* son el presente y el perfecto.

Por lo general, el cine no identifica un sujeto enunciadador concreto sino que las historias parecen desenvolverse sin ningún sujeto que origine la enunciación; es lo que se ha denominado el procedimiento del *showing* o mostración, en el que “los personajes y la acción se dan a conocer por sí mismos” (Guarinos: 2006: 20). En estos casos, las marcas de la enunciación quedan ocultadas y el cine se relaciona con la *histoire*. Por el contrario, en el *telling* o narración, como indica Virginia Guarinos (2006: 20), “existe un sujeto que se instaure a sí mismo como relator de la historia, existe un acto consciente de contar y el relato se convierte así en la narración de una narración”. Estaríamos aquí, por tanto, en el nivel del discurso.²²⁸

Una de las características más evidentes del cine de Isabel Coixet en general y, más concretamente, de los cuatro filmes estudiados en esta Tesis Doctoral, es la presencia de un narrador o narradora que, en algunos tramos de la película, dirige el relato. Además, dentro de la diégesis fílmica son habituales las escenas en las que los personajes se instaura como narradores de otros relatos de ficción —como sucede, como veremos, con la madre de Ann en *Mi vida sin mí*, que les cuenta a sus nietas el argumento completo de la película *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) o con Josef en *La vida secreta de las palabras*, que le relata a Hanna una versión personal del cuento de Julio Cortázar “La señorita Cora” contenido en el libro *Todos los fuegos el fuego* (1966)— o como narradores de alguna ‘historia’ —experiencia— personal. Los personajes y narradores de

²²⁸ Para una explicación detallada y completa sobre los dos niveles de análisis en la narrativa, recomendamos la lectura de “Introducción a la narrativa audiovisual” de Francisco García García (2006b: 7-12).

Isabel Coixet se subrayan, así, como sujetos del enunciado y, por tanto, del discurso.

La importancia de la investigación de las mujeres como sujetos u objetos del enunciado es fundamental para nuestra investigación en la medida en que la voz hace referencia, tal como afirma Kuhn (1991: 67), a “su papel en relación con la ‘verdad’ narrativa y el conocimiento”. La verdad y el conocimiento han sido en el cine propiedad casi exclusiva de los hombres y así, si bien la mujer ha sido representada como el objeto de la mirada, tal como afirma Kaja Silverman (1984: 131),

[i]t is equally axiomatic that the female subject as she has been constructed by Hollywood cinema is denied any active role in the discourse. The mechanisms of that exclusion are much more complex than those which deny her access to authoritative vision, though, and they warrant a very careful formulation. [...] A corollary of this very important difference (and it is at this level that sexual difference must be conceptualized) is that the male subject is granted access to what Foucault calls ‘discursive fellowships’,²²⁹ is permitted to participate in the unfolding of discourse. In other words, he is allowed to occupy the position of the speaking subject —in fiction, and even to some degree in fact. Within dominant narrative cinema the male subject enjoys not only specular but linguistic authority. The female subject, on the contrary, is associated with unreliable, thwarted, or acquiescent speech.²³⁰

²²⁹ Michel Foucault hace referencia a esto en *La arqueología del saber* (1969).

²³⁰ Es igualmente axiomático que al sujeto femenino, tal como ha sido construido en el cine de Hollywood, se le niega cualquier rol activo en el discurso. Los mecanismos de esta exclusión son mucho más complejos que aquellos que le niegan el acceso a la visión autoritaria y garantizan una formulación muy cuidadosa. [...] Un corolario a esta diferencia tan importante (y es en este nivel en el que la diferencia sexual debe conceptualizarse) es que al sujeto masculino se le concede el acceso a lo que Foucault llama los ‘puestos discursivos’, le es permitido participar en el despliegue del discurso. En otras palabras, se le

Silverman (1984: 132) especifica, de esta forma, que no es tanto que la mujer sea reducida al silencio, sino que, antes bien, su discurso carece de autoridad tanto dentro como fuera de la diégesis, sobre todo en comparación con el hombre, quien a menudo también se proyecta fuera de ésta, en forma de voz en *off*.

A lo largo de este capítulo se investigarán las posiciones que adquiere la voz femenina en el *Woman's Film* de Isabel Coixet, para lo cual se hará prioritariamente un recorrido por el silencio, la voz en *off* y los relatos insertos dentro de las películas, con el objeto de discernir el lugar que ocupan las mujeres protagonistas y los significados que se vehiculan a través de las marcas de sujeto u objeto. Y es que, tal como la voz en *off* de *La vida secreta de las palabras* ya afirmaba, “[e]n el fondo hay muy pocas cosas[...]: silencio y palabras.” (Coixet: 2005: 13-14).

permite ocupar la posición del sujeto hablante —en la ficción, e incluso hasta cierto punto en los hechos. Dentro del cine narrativo dominante el sujeto masculino no sólo disfruta de autoridad especular sino lingüística. El sujeto femenino, por el contrario, es asociado al discurso poco fiable, frustrado o condescendiente.

4.1. EL SILENCIO SIGNIFICANTE

Si bien por un lado es cierto que, tal como advertía Silverman (1984: 131-132), “it would be a serious mistake to characterize her [the female subject] as silent, since it is in large part through her prattle, her bitchiness, her sweet murmurings, her maternal admonitions and her verbal cunning that we know her”,²³¹ el silencio es un recurso clave a la hora de investigar la posición de la mujer dentro del discurso en el marco del Woman’s Film. Esto no es sólo debido a que, como advierte Kaplan (1998: 17), las mujeres “al haber estado relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad, han quedado relegadas también, en cierto modo, a los márgenes del discurso histórico, o incluso a una posición totalmente ajena a la historia (y a la cultura)” sino a que, dentro del carácter melodramático que impregna el Woman’s Film, el silencio goza de un estatuto privilegiado.

Tal como ya vimos, el melodrama es un género que gira sobre la temática fundamental de la expresión, por lo que, tal como afirma Peter Brooks (1995: 56-57),

²³¹ Sería un grave error caracterizarla como silenciosa, ya que es en gran medida a través de su parloteo, su mala leche, sus dulces murmuraciones, sus advertencias maternas y su ingenio verbal que la conocemos.

[t]he mute role is remarkably prevalent in melodrama. Mutes correspond first of all to a repeated use of extreme physical conditions to represent extreme moral and emotional conditions: as well as mutes, there are blind men, paralytics, invalids of various sorts whose very physical presence evokes the extremisms and hyperboles of ethical conflict and manichaeistic struggle. In the gallery of mutilations and deprivations, however, the mutes have a special place. One is tempted to speculate that the different kinds of drama have their corresponding sense deprivations: for tragedy, blindness, since tragedy is about insight and illumination; for comedy, deafness, since comedy is concerned with problems in communication, misunderstandings and their consequences; and for melodrama, muteness, since melodrama is about expression.²³²

En el cine de Isabel Coixet encontramos también sordos y ciegos —Hanna es sorda y Josef ha perdido temporalmente la vista en *La vida secreta de las palabras*— pero fundamentalmente encontramos mujeres que, si bien no como carencia física sino como decisión personal, pueden adscribirse al estatuto de mudas con respecto a algún ámbito significativo de su vida. Ann en *Cosas que nunca te dije* nunca le cuenta a Laurie, su compañera en ‘Electronic Mind’ —la tienda de aparatos electrónicos en la que trabajan—, que Bob la ha abandonado, a pesar de las constantes conversaciones que las dos

²³² El rol mudo es remarcablemente prevaleciente en el melodrama. Los mutismos se corresponden antes que nada a un uso repetido de condiciones físicas extremas para representar condiciones morales y emocionales extremas: igual que mudos, hombres ciegos, paralíticos, inválidos de varias clases cuya misma presencia física evoca los extremismos y las hipérboles del conflicto ético y la lucha maniquea. En la galería de mutilaciones y carencias, sin embargo, los mudos tienen un lugar especial. Uno está tentado con especular que los diferentes tipos de drama tienen sus privaciones sensoriales correspondientes: para la tragedia, la ceguera, ya que la tragedia es sobre la visión y la iluminación, para la comedia, sordera, ya que la comedia se preocupa por los problemas de comunicación, malos entendidos y sus consecuencias; y para el melodrama, la mudez, ya que el melodrama es sobre la expresión.

mujeres mantienen sobre los vaivenes sentimentales de Laurie con su novio, Jim. La Ann de *Mi vida sin mí* mantiene, a lo largo de toda la película, un claro silencio ante sus familiares y amigos sobre la enfermedad que acabará con su vida. Hanna, en *La vida secreta de las palabras* no sólo, como afirma Simón, el cocinero, “no habla mucho” (Coixet: 2005: 84) sino que es vista en varias ocasiones marcando un número de teléfono para, luego, nunca devolver ninguna palabra a quien está al otro lado de la línea —concretamente a Inge, la consejera que tuvo en el centro de rehabilitación para las víctimas de la tortura. Por último, Ryu, en *Mapa de los sonidos de Tokio*, odia contestar preguntas sobre sí misma, tal como le hace saber tanto a David como a su único amigo, el ingeniero de sonidos.

Si bien, tal como escribe Hélène Cixous en “Castration or Decapitation”, “silence is the mark of hysteria. [...] The great hysterics have lost speech, they are aphonic” (*sic* Modleski: 1987: 327), es imposible reducir a las protagonistas de los cuatro filmes aquí analizados a la condición de histéricas en la medida en que éstas mujeres no han perdido el habla como tal, sino que su silencio, a pesar de ser en buena medida sintomático, se manifiesta más como una decisión que como una conversión histérica, donde “the energy attached to an idea that has been repressed returns converted into a bodily symptom.”²³³ (Nowell-Smith: 1987: 73). El silencio parece, por tanto, más producto de una decisión de las protagonistas que de una represión inconsciente.

4.1.1. El silencio como la marca del trauma

El caso de Ann en *Cosas que nunca te dije*, de Hanna en *La vida secreta de las palabras* y de Ryu en *Mapa de los sonidos de Tokio* parecen encontrar un punto en común en la cuestión del origen del silencio que todas ellas prefieren manifestar —en tanto acto

comunicativo y consciente— en su día a día. Ann, en *Cosas que nunca te dije*, después de que Bob —el hombre por quien se muda de ciudad y que después se marcha a otro continente a vivir por motivos profesionales— la abandone, mantiene en silencio su nuevo estado de soltería y de dolor, incluso cuando su compañera, Laurie, hace referencia específicamente a su relación.

LAURIE.— [...] He roto con Jim, ¿sabes?

ANN.— No..., lo siento...

LAURIE.— No lo sientas. Supongo que he batido el récord mundial de bajo nivel de autoestima con él. Hazme caso y sigue con Bob, no hay tantos hombres que la respeten a una de verdad. Seguro que desde donde está... ¿Viena?

ANN.— Praga.

LAURIE.— Eso, Praga... te debe haber llamado un montón de veces...

ANN.— Sí, pero sólo porque la empresa paga sus llamadas.

LAURIE.— Te llama, y eso es lo que importa.

ANN.— Sí, Bob es un encanto... Laurie, ¿podrías prestarme una de las cámaras de vídeo de demostración? (Coixet: 1998: 29)

El silencio de Ann es un silencio enmascarado, porque si bien no existe una ausencia de palabras, éstas desde luego no significan la realidad de su relación con Bob. El último comentario, lleno de ironía, y el giro en la conversación dejan claro que el silencio de Ann está recubierto de palabras.

El caso de Hanna es, sin duda, un poco más evidente. Hanna es una superviviente de la guerra de los Balcanes y, concretamente, por lo que se deja entrever en el guión de la película, del genocidio de Srebrenica. De lo poco que el espectador llegará a conocer de la historia de Hanna es que ésta fue sistemáticamente violada y torturada —si es que se pueden diferenciar los términos— en un hotel a las afueras de

²³³ La energía ligada a una idea que ha sido reprimida vuelve convertida en un síntoma corporal.

la ciudad bosnia. Después de pasar por un centro de rehabilitación para las víctimas de tortura, Hanna vive sola y trabaja en una fábrica. Durante las escenas de apertura del largometraje, en las que la directora se toma su tiempo para presentar a Hanna, se subraya el aislamiento comunicativo de este personaje. Así, la primera vez que el espectador ve a Hanna ésta se halla en el interior de un vestuario, donde “[u]nas veinte mujeres se están poniendo monos de trabajo con refuerzos metálicos. Hablan, canturrean, [...]. Sólo una se cambia de ropa en silencio, sin participar en las conversaciones, enfrascada en dejar su ropa perfectamente doblada [...]: Hanna.” (Coixet: 2005: 15). Más adelante, el espectador verá a la protagonista comiendo sola en una evidente imagen de incomunicación. Sin embargo, la escena más evidente se produce esa misma noche, cuando ya en casa

Hanna está sentada delante de un teléfono. Lo coge con esfuerzo. Marca de memoria un número. Una voz cálida de mujer le contesta.

INGE.— ¿Sí?

HANNA.— ...

INGE.— ¿Sí? Dígame.

HANNA.— ...

INGE.— Hanna, ¿eres tú?

HANNA.— ...

INGE.— Bueno, si no empiezas a suspirar y gemir sabré que eres tú.

Hanna sonríe.

INGE.— ¿Has recibido mi última carta?

HANNA.— ...

INGE.— ¿Las abres alguna vez? Ya no pido que me contestes...

HANNA.—...

En el rostro de Hanna aparecen a partes iguales las ganas de hablar y el deseo de callarse.

INGE.— Hanna, Hanna.

Hanna cuelga el teléfono. (Coixet: 2005: 19-20)

El silencio de Hanna, marcado en la escritura del guión de Coixet por tres puntos suspensivos —y no por la ausencia de signos gráficos—, parece señalarse como una decisión de la protagonista, quien lo usa, tal y como afirma Núñez Méndez (2011: 53) como una “voz pactada”, una forma de comunicación con quien fue su consejera que no sólo tiene una intención comunicativa sino también un significado que Inge es capaz de decodificar: tal como comenta dicho personaje es la forma en que Hanna le dice que “está viva” (Coixet: 2005: 130).

El silencio de Ryu es, sin duda, mucho más complejo de traducir. El dolor de la protagonista de *Mapa de los sonidos de Tokio* es evidente para el espectador en dos ocasiones en los que la protagonista aparece llorando pero en ningún momento se hace explícito el origen de su padecimiento, sólo mediante la lectura de la novela que surge del guión es posible comprender más un personaje mucho menos claro que el resto de las protagonistas de Coixet. La relación que el sufrimiento de Ryu tiene con su silencio sólo es posible encontrarlo en las palabras del narrador cuando hace recuento de lo que sabe sobre ella: “tenía insomnio, le gustaban los mochis de fresa, las canciones en francés de Akihiro Miwa, no le gustaban las preguntas, no le gustaba hablar, temía a la gente pero era muy valiente.” (Coixet: 2009: 28-29).

Estas palabras del narrador ponen tres elementos en relación que parecen ser claves en el universo narrativo de Coixet: las palabras como lenguaje, el dolor y el Otro en lo que parece una referencia directa al daño lingüístico potencial del encuentro con el Otro. La idea de que el lenguaje pueda herir implica, tal como afirma Butler (2004: 20), “combinar los vocabularios lingüísticos y los físicos. El uso del término ‘herir’ sugiere que el lenguaje puede actuar de forma similar a aquello que causa un dolor físico o una herida.” El silencio de Ann, Hanna y Ryu puede entenderse como una preservación contra el daño que el encuentro con el otro puede producir, un daño que ya han experimentado y que no quieren volver a pasar. Ann

parece referirse a esto cuando, en una de las cintas de vídeo que le graba a Bob, dice: “[t]e amé, te amo con esa clase de amor que había rezado por experimentar cuando era una adolescente y que ahora, rezo por no volver a sentir.” (Coixet: 1998: 31). No volver a sentir, no experimentar el dolor es la razón del silencio que mantienen Ann, Ryu y Hanna; sin embargo, y a pesar de sus evidentes heridas, la necesidad de Hanna de ser interpelada —telefónicamente— advierte también de la imposibilidad de existir sin el Otro —un asunto al que volveremos más adelante. No obstante, el silencio de Hanna tiene una segunda dimensión, ya que, como advierte Butler (2004: 22-23),

el dolor hace añicos el lenguaje, y aunque el lenguaje puede hacer frente al dolor, no puede sin embargo aprehenderlo. [...] Una de las consecuencias dañinas de la tortura, según [Elaine Scarry],²³⁴ es que el torturado pierde la capacidad de documentar en el lenguaje el evento de la tortura; por lo tanto, uno de los efectos de la tortura es la eliminación de su propio testigo. Scarry muestra también cómo ciertas formas discursivas, como la interrogación, instigan y apoyan el proceso de la tortura. En este caso, sin embargo, el lenguaje ayuda a la violencia [...].

Cabe la posibilidad, también, de que el silencio que Hanna despliega venga motivado no sólo por una incapacidad de ‘documentar’ en el lenguaje su experiencia como torturada —que la convierte en el “testigo integral” de Primo Levi, quien afirma que “quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarle, o ha vuelto mudo” (*sic* Cavarero: 2009: 64)— sino también por una resistencia activa ante cualquier forma de interrogación que, sin duda, se le presenta relacionada con la violencia.

En este sentido, aunque como afirma Mulvey (1988: 2) “la imagen silenciosa de la mujer [ha sido] vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del

²³⁴ Elaine Scarry hace referencia a esto en *The Body in Pain* [El cuerpo dolorido] (1987).

mismo”, el silencio, dentro de los estudios de género, como ya se ha apuntado con anterioridad, nunca se ha considerado exactamente continuista con la ideología patriarcal. Al contrario, el silencio ha sido visto por la crítica fílmica feminista como la marca de la resistencia de las mujeres ante el lenguaje que las oprime. Tal como advierte Kaplan (1998: 173) esta idea parte de las teóricas francesas que, influidas por Lacan, se centraban en que el lenguaje, como herramienta de organización, “tiene una inclinación inherente hacia lo masculino. Usando la distinción de Lacan entre el mundo imaginario (considerado prelingüístico) y el mundo de lo simbólico (el orden basado en el lenguaje), afirmaban que las mujeres se veían obligadas a hallar su puesto dentro de un sistema lingüístico esencialmente ajeno.” El desarrollo lógico de esta idea sería, por tanto, entender el silencio como arma política de resistencia.

4.1.2. La resistencia al discurso del otro

Para comprender el lugar que ocupa la mujer dentro de la narración y con respecto a su posición en relación al discurso, es necesario comprender el origen y las consecuencias del malestar que parece transmitir con su representación. Así, en términos psicoanalíticos, Mulvey (1988: 14-15) señala que plantea un profundo problema en tanto connota

también algo en torno a lo cual la mirada gira permanentemente aunque lo rechaza: su falta de pene, que implica una amenaza de castración y por lo tanto un displacer. [...] Por eso la mujer en tanto icono, exhibida para la mirada y el placer de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente. El inconsciente masculino tiene dos caminos para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reaparición del trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio) contrapesada por la devaluación, castigo o

salvación del objeto culpable (un camino tipificado por los asuntos del film noir); o el rechazo total de la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche o transformando a la figura representada en un fetiche [...]. El primer camino, voyeurismo, por el contrario, guarda asociaciones con el sadismo: el placer reside en el hecho de probar la culpa [...], en la afirmación del control y en el subyugar a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico casa bien con la narración. El sadismo exige una historia, depende de que ocurra algo, de forzar un cambio en otra persona, una batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota, que tenga lugar en un tiempo lineal con un principio y un fin. [...] La escoptofilia fetichista, por otra parte, puede existir fuera del tiempo lineal porque el instinto erótico se focaliza en la mirada sola.

El primero de los caminos que Mulvey señala para anular la ansiedad que la figura de la mujer parece comunicar al hombre hace referencia, precisamente, a la investigación que éste realiza sobre aquella, investigación que, afirma la autora, se vincula con una ‘batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota’. Así, el éxito de la investigación sobre la mujer supone la imposición de la fuerza cognitiva sobre ella y, por tanto, su derrota, pues es el hombre quien producirá su significado. Inevitablemente es necesario señalar el ensayo de Shoshana Felman “Rereading Femininity” (1981) en el que hace referencia al cuestionamiento de Freud sobre el ‘enigma’ de la feminidad en su ensayo “Femininity” (1933) donde las mujeres quedan excluidas de la formulación de la pregunta al ser ellas mismas el problema que se ha de resolver. Felman (*sic* de Lauretis: 1992: 177), comenta entonces que

[u]na pregunta es siempre una cuestión de deseo; surge de un deseo que es también el deseo de una pregunta. Considera a las mujeres, en cambio, simplemente como los objetos del deseo, y como los objetos de la pregunta. En la medida en que las mujeres ‘son la pregunta’, no pueden

enunciar la pregunta; no pueden ser los sujetos hablantes del conocimiento o de la ciencia que busca la pregunta.

Es a partir de esta posición configurada culturalmente por la que las mujeres se convierten en el objeto de la pregunta y, así, del deseo de la narración, y pierden, a su vez, la posibilidad de configurarse como el sujeto del relato y, por tanto, del discurso. Precisamente por ello aparece el concepto del silencio como resistencia que, más que distanciarse de un lenguaje ajeno a las mujeres —en tanto masculino, como proponían las teóricas francesas—, busca, según afirma Judith Butler (2009: 24),

pon[er] en cuestión la legitimidad de la autoridad invocada por la pregunta y el interrogador, o bien intenta circunscribir un dominio de autonomía en el que este último no puede o no debe inmiscuirse. La negativa a relatar no deja de ser una relación con el relato y la escena de interpelación. Al negarse, el relato rechaza la relación presupuesta por el interrogador o bien la modifica, de modo que el indagado rechaza al indagador.

El silencio, por tanto, no se mantiene en el terreno de lo imaginario, sino que, en su relación con el relato y el lenguaje, deslegitima la posición de autoridad que asume el interrogador y construye un espacio de no intromisión. Este aspecto es de gran interés en nuestra investigación, tanto en los filmes que pueden circunscribirse al subgénero del discurso médico como en aquél que es más cercano a los condicionamientos *noir*.

4.1.2.1. El silencio como resistencia: películas del discurso médico

En los filmes del discurso médico, como su propio nombre indica, el sujeto femenino padece una enfermedad que debe ser erradicada. En estos casos, el cuerpo femenino se convierte, como ya vimos que

afirmaba Doane (1987b: 43), en “a manuscript to be read for the symptoms which betray her story, her identity. Hence the need, in these films, for the figure of the doctor as reader or interpreter, as the site of a knowledge which dominates and controls female subjectivity”.²³⁵

La figura del médico en este subgénero del Woman's Film hace la función del interrogador y del sujeto hablante del conocimiento en tanto debe diagnosticar y tratar una enfermedad, cuyos síntomas más habituales son las crisis nerviosas y la inestabilidad de la mujer. Así, como apunta Doane (1987b: 44),

these incoherencies and instabilities do not remain unseen or unrecognized by the texts; on the contrary, they are recuperated as the signs of illness or psychosis. In this way, the purported subject of the discourse, the woman, becomes its object, and her lapses or difficulties in subjectivity are organized for purposes of medical observation and study. The doctor is thus a crucial figure of constraint.²³⁶

Este médico que traduce las inestabilidades y las incoherencias de la mujer deslegitimando su discurso e instaurando el suyo como el verdadero, no es de extrañar que a menudo adopte la figura del psiquiatra, psicólogo o psicoanalista (Doane: 1987b: 45). En cualquier caso el instrumento a partir del que se somete el discurso y el cuerpo de la mujer será siempre el examen, el cual, como señala Foucault (1986: 189),

²³⁵ Un manuscrito que leer a partir de los síntomas que revelan su historia, su identidad. De ahí la necesidad en estos filmes de la figura del doctor como lector o interpretante, como el sitio del conocimiento que domina y controla la subjetividad femenina.

²³⁶ Estas incoherencias e inestabilidades no permanecen ocultas o no reconocidas en los textos; por el contrario, se recuperan como los signos de la enfermedad o la psicosis. De esta forma, el supuesto sujeto del discurso, la mujer, se convierte en su objeto, y sus lapsus o dificultades en la subjetividad se organizan para el propósito de la observación médica y el estudio. El doctor es así una figura crucial de limitación.

combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona. A esto se debe que, en todos los dispositivos de la disciplina, el examen se halle altamente ritualizado. En él vienen a unirse la ceremonia del poder y la forma de la experiencia, el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad. En el corazón de los procedimientos de disciplina, manifiesta el sometimiento de aquellos que se persiguen como objetos y la objetivización de aquellos que están sometidos. La superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquiere en el examen toda su notoriedad visible.

El examen, sin duda, aparece en el Woman's Film del discurso médico como uno de sus escenarios narrativos más importantes, en tanto, según remarca Foucault (1986: 193 y 194) “coloca a los individuos en un campo de vigilancia” convirtiéndolos en “un objeto para un conocimiento y una presa para un poder”. El examen médico, con distintas versiones, es una constante en los tres filmes que tienen componentes de dicho subgénero: *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras*.

En *Cosas que nunca te dije*, Ann, tras recibir la llamada telefónica de Bob en la que rompe con ella, ingiere el quitaesmaltes con el que se estaba haciendo la manicura. Cuando la imagen se va a negro oímos sus gemidos de dolor. La siguiente escena en la que recuperamos la historia de Ann se desarrolla en el interior del hospital, donde se suceden dos secuencias interesantes para nuestro análisis



La primera de las escenas tiene lugar en el interior de la habitación donde se encuentra ingresada Ann. Allí, una de las enfermeras le acerca una bandeja de comida en la que se vislumbra un helado.

Ann.— Enfermera, sería posible que me trajeran un helado de otro sabor?

ENFERMERA.— ¿Qué tiene de malo la vainilla?

ANN.— Nada. Sólo que la detesto.

ENFERMERA (*alejándose*).— No me venga con remilgos, después de lo que se ha tomado...

Ann le lanza el cuenco de helado a la enfermera, que se agacha justo a tiempo. (Coixet: 1998: 19)

Este primer gesto de rebelión silenciosa de Ann tiene como foco de atención el discurso autoritario que la enfermera trata de imponer sobre ella, con el absurdo objeto de que se coma el helado de vainilla.

Que se trate de una mujer quien ostenta el lugar de la supuesta autoridad no es suficiente base para Coixet como para que su protagonista se someta. La autoridad asumida dentro de una estructura de reverso de roles será deslegitimada de nuevo por la cineasta cuando Ann se encuentre en la siguiente secuencia con la psiquiatra Lewis.

DOCTORA LEWIS.— ¿Es la primera vez que lo intentas?

Ann esperaba esa pregunta.

ANN.— Oiga, yo no he intentado nada. Simplemente me tragué el esmalte de uñas.²³⁷ No quería matarme. Fue tan sólo un gesto... algo que hice sin pensar.

LEWIS.— ¿Habías fantaseado antes con la idea del suicidio?

ANN.— ¿Y usted no? Acaso de niña, cuando su madre la reñía, no fantaseaba con esa idea [...].

LEWIS.— Sí, debía tener 7 u 8 años.

Ann se levanta ahora y contempla detenidamente los retratos de la pared. Habla con la doctora sin mirarla. [...]

ANN.— [...] ¿Puedo irme?

LEWIS.— ¿Quiere irse?

ANN.— Oh, doctora, sería tan fácil quedarme aquí, contarle mi vida, mis terrores, mis fantasías sexuales, lo mejor y lo peor que me ha pasado, la diferencia entre los sueños de mi infancia y las pesadillas de ahora. (Coixet: 1998: 20)

Esta secuencia, que empieza con Ann recorriendo las imágenes de las mujeres famosas que cuelgan en la pared de la doctora Lewis, se opone, claramente, a la intervención del médico-examinador en el discurso de Ann, quien, es evidente, sabe lo cómodo que sería cederle a la doctora la interpretación del relato de su vida, del significado de su existencia, tal como sucede en la gran mayoría de los *Woman's Films*. De nuevo, detrás de la figura de la supuesta autoridad contra la que se resiste Ann se encuentra una mujer. Si la enfermera se trataba

²³⁷ Tal como se ha dicho antes, en realidad Ann se traga el líquido quitaesmaltes.

de una mujer afroamericana, ésta, como nos dice el guión aunque nunca se llega a ver en la pantalla “cojea visiblemente” (Coixet: 1998: 20). Estos dos significantes —ambos relacionados con colectivos que experimentan habitualmente la desigualdad— buscan desestabilizar la idea de autoridad que reside detrás de los sujetos que practican el examen médico. Es más, Ann, en la conversación que mantiene con la doctora Lewis, le devuelve la pregunta que ella le lanza —sobre la idea del suicidio— imitando el método habitual de la psicología y que utilizará la propia psiquiatra cuando Ann le pregunte si puede irse. Esta citación es evidentemente subversiva. La dinámica de contestar a una pregunta con otra pregunta volverá a darse cuando, ya fuera del hospital, Ann llame al teléfono de la esperanza y tenga su primera conversación con Don.

ANN.— ¿Quién es usted?

DON.— Don Henderson...

ANN.— Sí, eso ya lo sé... ¿Qué hace ahí?

DON.— Escucho sus problemas e intento ayudarle, si puedo... ¿Cuál es su problema?

ANN.— ¿Cómo sabe que tengo uno?

DON.— Porque todos tenemos alguno y porque está usted llorando. [...] ¿Qué ocurrió?

ANN.— ¿No cree que la belleza es tremendamente injusta... Que no es justo que haya personas bellas y personas que no lo son en absoluto?²³⁸ [...] Cuando somos felices no nos damos cuenta, eso también es injusto, uno debería vivir la felicidad con intensidad y poder almacenarla para los momentos en que falte, tener recambios de felicidad [...].

DON.— ¿Por qué necesita recambios de felicidad?

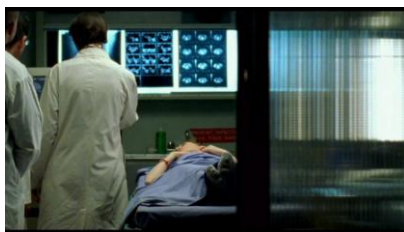
ANN.— ¿Acaso no los necesitaría usted? ¿Es usted feliz?

DON.— No..., pero no me siento desgraciado. (Coixet: 1998: 27-28)

²³⁸ Resulta interesante apuntar que en la película el concepto de belleza es sustituido por el de la fe, una idea menos sustentadora del régimen escopofílico que sitúa a la mujer como objeto de la mirada.

A las preguntas de Don, Ann contesta con más preguntas, que igual que la doctora, éste trata de responder. La negativa a contestar que ejerce Ann, equivale al silencio del que hablaba Butler, en el que no sólo se pone en cuestión la autoridad legitimada, sino que también busca ‘circunscribir un dominio de autonomía’. Se pretende, por medio de las preguntas que enmascaran su silencio, no tanto revertir los roles sino desestabilizar el sistema de autoridad por completo, mostrando que quien ejerce el supuesto dominio sólo lo hace como acto performativo en el que se cita una autoridad sin origen, un poder que no le pertenece esencialmente y que, en el fondo, sólo es una posición que ocupa siempre de forma imprecisa y temporal. Que Don no sea feliz y reconozca que todo el mundo tiene problemas, que la doctora Lewis presente una cojera y que la enfermera sea afroamericana son detalles que tratan de descomponer el binomio de dominio/sumisión y presentar una realidad contradictoria, compleja, en la que las posiciones son siempre parciales.

El examen de Ann, en *Mi vida sin mí*, mantiene una estructura ideológica similar. El día que Ann llega al hospital por primera vez, después de un mareo y un desmayo, es atendida por el doctor Thompson, quien le hace varias ecografías e incluso consulta a dos médicos más para asegurarse de que alcanza la posición de ‘verdad’ que le es ‘propia’, en una situación en la que Ann no tiene ninguna posibilidad de acercarse al conocimiento.





Cuando por fin el examen ha concluido, el doctor Thompson se sienta con Ann en la sala de espera, con diversos papeles en la mano.

DOCTOR THOMPSON.— ¿Su marido vive con ustedes?

ANN.— Sí... Es... Construye piscinas... [...]

DR.— ¿Y usted trabaja en la universidad?

ANN.— Limpio la universidad. Por la noche.

DR.— Tiene veintitrés años...

ANN.— Sí, en diciembre cumpla veinticuatro, soy acuario... ¿Y usted? ¿Qué signo tiene? ¿Qué coño me pasa?

DR.— ¿No preferiría llamar a su marido?

ANN.— No. No lo preferiría.

DR.— Hemos repetido la ecografía tres veces y he encargado una prebiopsia...

ANN.— ¿Y eso qué significa?

DR.— Tiene un tumor. En los dos ovarios. Le ha alcanzado los intestinos y empieza a tocarle el hígado. [...]

ANN.— Supe que era algo malo cuando se sentó a mi lado.

DR.— Mi despacho está en obras... Están cambiando los conductos del aire...

Ann le mira como a un bicho raro.

DR.— No, no es cierto... es que... me siento incapaz de sentarme frente a alguien y decirle que va a morir... (Coixet: 2003: 31-33)

De nuevo las preguntas exasperan a la protagonista, que parece no soportar la idea de no ser el sujeto del conocimiento y sí el objeto de la investigación del médico, y responde después de los primeros intercambios con más preguntas a su vez, desestabilizando la

investigación que el doctor estaba llevando a cabo citando su propia estrategia. Sin embargo, una vez más, el médico que presenta Coixet es un médico ‘deficiente’ o, al menos, que no parece encajar dentro del signifiante de la autoridad, tal y como reconoce él mismo cuando afirma que es incapaz de asumir la posición de poder que se le asume. Por otra parte, el hecho de que Ann no prefiera a su marido con ella para escuchar el diagnóstico da idea de su necesidad de configurar un ámbito de autonomía que, en la siguiente y última visita al hospital —donde el doctor en esta ocasión se sienta, ahora sí, enfrente y mirándola a los ojos, en lo que parece una afirmación del estatuto de sujeto de Ann—, ella misma se encarga de explicitar.

DR.— [...] No vino la semana pasada.

ANN.— ¿Para qué?

DR.— Deberíamos hacer otra ecografía... Y una biopsia más completa... y

ANN.— Escúcheme, quiero que me escuche porque no me queda tiempo... Siempre, durante toda mi vida... me han dicho cómo debo vivir. Ann haz esto, Ann tienes que hacer aquello [...] Ahora quiero... quiero sentir que al menos tengo control sobre cómo quiero morir ¿lo entiende? No quiero más pruebas si no van a salvarme, no quiero estar en este sitio, no quiero morir en este sitio [...]. Prefiero, prefiero por una vez, por una sola vez hacerlo a mi manera. (Coixet: 2003: 81-82)

Rechazando el examen médico, el control de su enfermedad por parte de la institución dominante, Ann no sólo se resiste y deslegitima la autoridad discursiva del doctor Thompson, sino que además es capaz de insertar un alegato autoconsciente sobre el poder, por medio del cual se instaura como la instancia de control y de soberanía en lo que a ella, a su cuerpo y su discurso se refiere. Será ella quien determine lo que su muerte y su enfermedad significa y quien determine de qué forma va a llevarla a cabo, sin necesidad de un intérprete que medie tal significado.

La vida secreta de las palabras vuelve a traer a primer plano varias escenas que parecen remitir al examen médico. Hanna ejercerá de enfermera de Josef, quien ha quedado temporalmente ciego y con quemaduras graves después de intentar salvar de entre las llamas a su mejor amigo. No obstante, el silencio que Hanna mantiene con Josef parecería situarla más en la posición de paciente que en la de doctora, tal como afirma Ituarte Pérez (2012: 146), para quien entre Hanna y Josef se produce “una extraña inversión de roles que asigna al personaje de Josef, quien a priori encarnaría la figura del paciente enfermo, el tradicional ejercicio del ‘discurso médico’ por medio del cual el protagonista, temporalmente ciego e inmóvil por causa del accidente, trata de descifrar los pormenores de la inquietante identidad de su enfermera”. De la misma opinión es Mora Carvajal (2009: 432), quien afirma que la protagonista “no recurre al diván, pero experimenta el proceso del que tiene un trauma y se somete a una terapia con un psicoanalista”.



Sin embargo, la descripción de la ‘escena médica’ entre Josef y Hanna como una inversión de roles o a una mera asunción del modelo clásico se nos antoja como una reducción un tanto simplificadora de la dinámica que se establece entre los dos protagonistas del filme. Aunque dicha dinámica será desarrollada más adelante, es interesante comprobar cómo se sientan las bases de esta relación que Ituarte Pérez y Mora Carvajal parecen entender como dentro del binomio del dominio y la sumisión. Para ello es interesante comprobar cómo se desarrolla el diálogo entre ambos la primera vez que hablan.

JOSEF.— ¿No se llamará usted Cora por casualidad?

HANNA.— No.

JOSEF.— ¿Y cómo se llama? Imagino que ahora que me ha cogido la polla y estoy meando delante de usted, podríamos llamarnos por nuestros nombres, o incluso empezar una nueva vida juntos, quién sabe [...]. ¿De dónde es usted?

Hanna lo mira. No va a decirle dónde ha nacido.

JOSEF.— ¿Está casada? ¿Tiene novio, novia? ¿Es un animal nocturno o diurno? ¿Prefiere a los hombres circuncidados o piensa que en el fondo da igual? ¿Le gusta más lo dulce o lo salado? ¿Eh? ¿Leer o ir al cine?

Hanna retira la cuña, [...] abre un botiquín y busca un termómetro. Se acerca de nuevo al enfermo. [...]

HANNA.— Dentro de un par de horas le daré otro calmante. ¿Tiene hambre?

JOSEF.— ¿Es usted rubia? Estoy segura de que es rubia. Tiene voz de rubia. Como de mantequilla y canela, como las pastas danesas que se venden en esas latas azules metálicas redondas. Seguro que no se llama Cora, ¿verdad?

HANNA.— Hoy no le cambiaré el vendaje. Mañana. (Coixet: 2005: 47-48)

Ante una primera aproximación de Josef en la posición de la autoridad del médico con una retahíla de preguntas que parecerían asumir la función del examen que busca “hac[er] entrar también la individualidad en un campo documental” (Foucault: 1986: 193), Hanna reacciona primero mediante el silencio, para, un poco más adelante, girar la conversación hacia los términos en los que ella ejerce la autoridad, preguntando ella misma. Sin embargo, a la pregunta de Hanna, Josef contestará de nuevo con más preguntas, transformando el examen médico más en un juego recíproco que en una manifestación del poder.

Tras esta primera toma de contacto, Josef seguirá insistiendo con sus preguntas hasta que Hanna, por primera vez, le formula a él una pregunta personal.

HANNA.— ¿Por qué me llama Cora?

JOSEF.— Ajá, usted no me da nada, ni un gramo de información, [...] y quiere que le cuente mis pequeños secretos, eso no es justo. Dígame algo sobre usted, [...] [a]lgún detalle, algo pequeño. Algo que no tenga importancia.

Hanna piensa unos instantes, duda si darle alguna brizna de información a Josef.

HANNA.— Soy sorda.

JOSEF.— ¿Cómo sorda?

HANNA.— Llevo un aparato para oír. Cuando no quiero escuchar nada, lo desconecto. Entonces no oigo casi nada.

Josef se ha quedado callado. No es la clase de cosa que él esperaba oír.

JOSEF.— ¿Puedo preguntarle cómo se quedó sorda?

HANNA.— No, no puede.

JOSEF.— Lo siento.

HANNA.— Hábleme de Cora. (Coixet: 2005: 64-64)

La primera pieza de información que Hanna le da a Josef deja a éste sin habla, silenciado por primera vez en lo que parece un reverso de roles que, en realidad, sólo durará un instante para continuar inmediatamente con el juego de apropiarse del discurso. Sin embargo Hanna ha accedido a este intercambio con el fundamento exclusivo de recibir ella a cambio una información que, por primera vez, desea, para lo cual mantiene el control del flujo de información y le impide a Josef continuar preguntando.

La resistencia a que Josef aprehenda su discurso, se manifiesta nuevamente a lo largo de la cinta incluso cuando Josef ha empezado a hablarle de sí mismo. Así, en otra escena, Hanna mantiene su silencio aunque, esta vez, enmascarado dentro de una referencia literaria.

JOSEF.— Yo le he contado todas mis miserias, vamos, cuénteme algo. [...]

HANNA. — ¿Le gustan las *Cartas de la monja portuguesa*?

Josef parece desconcertado. [...]

JOSEF.— Sí, bueno, apenas me acuerdo. Las leí hace mucho tiempo. Un libro muy corto. Sólo puedo leer libros cortos. No tengo paciencia para los otros.

HANNA.— ¿Se acuerda de cómo acaban?

JOSEF.— No, creo que no.

HANNA.— “¿Acaso estoy obligada a daros cuenta de todos...

JOSEF.— ... mis sentimientos?” Esa tierna soberbia final... (Coixet: 2005: 110)

El silencio de Hanna está, la mayoría de las veces, codificado en forma de palabras y, como hemos visto, nunca es total. Es más, cuando se decide a decir algo sobre sí misma, se produce una respuesta en forma de compensación desde la posición de Josef. Así, la confesión de su sordera traerá a cambio la narración del cuento de “La señorita Cora”, de Julio Cortázar, en lo que es un primer acceso, también para Hanna, a la subjetividad —las fantasías y el imaginario— de Josef. Se produce así el asentamiento de su relación sobre la base de la reciprocidad y, por tanto, alejada de la disimetría del poder. Sin embargo, la resistencia a que Josef se apropie del discurso de Hanna tiene una última escena definitiva y definitoria. Después de la separación de la pareja, cuando ya Josef conoce una parte de la truculenta historia de Hanna —la parte que ella ha decidido contarle—, éste va a visitar a Inge, para aprehender aquello que ella no le permitió.

JOSEF.— Ella me contó algo... algo que pasó en Sbrenica. En el hotel. Ya se lo dije.

INGE.— Le contó algo... Bien, eso quiere decir que confía en usted.

JOSEF.— Pero sé, no me pregunte cómo, sé que hubo algo más, algo que ella no me dijo, muchas cosa que no me dijo y que me gustaría saber.

INGE.— ¿Y quiere que yo se las diga? ¿No tuvo ya su ración de horror? ¿Qué más quiere? ¿Qué es lo que quiere realmente? [...]

Inge se levanta y sale del despacho seguida de Josef. [...]

Es un archivo de miles de cintas de vídeo y DVD distribuidos como un archivo en diferentes pasillos. [...]

Inge se detiene ante la que reza “Hanna Amiran”. La coge. Se la entrega.

INGE.— Ésta es Hanna Amiran. Aquí está lo que quiere saber. Si usted fuera un caballero de brillante armadura y sintiera las cosas que dice sentir, si realmente quisiera cuidar de Hanna ¿cree que eso le daría derecho a ver esta cinta... sin el consentimiento de ella? [...]

Josef mira la cinta, no sabe qué hacer y se la entrega finalmente a Inge. (Coixet: 2005: 131-133)

La voz de Inge parece, en este caso, hablar en nombre del sujeto de la enunciación, en nombre de Isabel Coixet y en nombre de cada uno de sus filmes del discurso médico, impidiendo la aprehensión del discurso de las mujeres y entregando el discurso, como veremos, a sus protagonistas femeninas. No cabe duda ya en este punto de que la directora parece conocer bien los códigos del subgénero del discurso médico, convenciones que constantemente despliega en sus narrativas para, no obstante, a partir del silencio de sus protagonistas perturbado sólo por la formulación de preguntas y, a veces, de sus propios discursos, subvertir el sistema binomial en el que se basan. Isabel Coixet desbarata el vínculo médico-autoridad-conocimiento partiendo de la utilización del recurso del silencio como resistencia.

4.1.2.2. La investigación de la feminidad en el noir

Antes de dar paso al estudio de la subjetividad femenina y de la resistencia al discurso del otro en *Mapa de los sonidos de Tokio* dentro de las convenciones del *noir*, parece necesario detenernos un instante en este ‘género’ para comprobar hasta qué punto el filme de 2009 de Coixet es legible en estos términos.

En realidad, buscar fuera del abanico temporal clásico del cine negro una película que encaje perfectamente en la denominación *noir* es una empresa que entraña sus riesgos. El primero y fundamental es la tentación de reabrir un debate nunca completamente dormido sobre si el *film noir* es un género o un movimiento. Como no es objeto de estudio en esta investigación, se asume la opinión más generalizada entre la crítica que entiende el cine negro como un movimiento que se produjo en los Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950. Éste, tal como señala Janey Place (1989: 39),

is characterised by the remarkably homogeneous visual style, with which it cuts across genres: this can be seen in the film noir influence on certain westerns, melodramas (even musicals) and particularly the detective genre. This style indicates a similarly homogeneous cultural attitude, and is only possible within an isolated time period, in a particular place, in response to a national crisis of some kind.²³⁹

Este movimiento fue, por tanto, el fruto de una relación dialéctica entre cultura, historia y geografía y que, como tal, no es reproducible de forma mimética fuera de sus variables, es decir, fuera

²³⁹ Se caracteriza por el remarcable estilo visual homogéneo con el que atraviesa los géneros: puede verse en la influencia que el filme *noir* tiene sobre ciertos westerns, melodramas (incluso musicales) y particularmente el género detectivesco. Este estilo indica una actitud cultural homogénea y sólo es posible dentro de un periodo de tiempo aislado, en un lugar particular, en respuesta a una crisis nacional de alguna clase.

de la crisis por el cambio de valores que experimentó la sociedad norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial. En la terminología de Rick Altman (2000) el *noir* podría comprenderse como un adjetivo que acompañaría a un sustantivo. Es por ello que algunos *Woman's Films*, como vimos, mantienen impregnaciones del cine negro.

Por tanto, a la hora de investigar las cintas que se relacionan con los códigos de dicho movimiento, se hace necesario repensar los denominados *films noirs* contemporáneos que tratan de recuperar el estilo, los temas o el talante del cine negro del Hollywood clásico bajo el auspicio de la etiqueta de 'Nuevo Cine Criminal' o la de neo-*noir*. Éste, tal como afirma Ángel Comas (2005: 19), puede entenderse como “un megagénero en el que todo parece tener cabida tanto temáticamente como estéticamente [dado que] los directores o productores son mayoritariamente independientes, [...] cada uno con sus propio estilo resultante de su interacción profesional o de limitaciones presupuestarias.”

No obstante, a pesar de que el *noir* hoy en día se entienda como un cajón de sastre, es posible percibir cómo a partir de los años ochenta y principalmente desde principios de los noventa, Hollywood ha producido un gran número de películas que, de formas distintas, revisitan el concepto de la *femme fatale* del cine negro. El concepto de la mujer manipuladora, activa y esencialmente malvada, habitual de las pantallas de la década de los cuarenta y cincuenta, sufrió un declive durante los años sesenta y setenta propiciado, entre otras causas, por los movimientos de autoconciencia que lograron un cierto cambio de actitudes hacia la mujer. Así, la neo-mujer araña, tal como apunta Jack Boozer (1999: 24) “[s]he not only appears far less frequently in this New Hollywood or Hollywood Renaissance era, but when she does she is usually the passive or incidental victim rather than active manipulator of her sexual-economic circumstance.”²⁴⁰

²⁴⁰ No sólo aparece mucho menos frecuentemente en esta era del Nuevo Hollywood o del Renacimiento de Hollywood, sino que cuando lo hace ella es

Será en las décadas posteriores cuando aparezcan de nuevo todo un conjunto de mujeres cuya construcción parece, como afirma Amelia Jones (1991: 297), “provoked by the postmodern collapse of traditional rules governing sexual difference. Male paranoia is a defense aimed at rebuilding the subject/object dichotomy that threatens to dissolve as more and more women (and men, for that matter) take on both masculine and feminine roles.”²⁴¹

Noir postfeminista, subgénero de la asesina psicópata —o mujeres del infierno—, *new Woman’s Film* o, incluso, *erotriller* son algunos de los nombres acuñados para este fenómeno derivado de la paranoia masculina. Las mujeres fatales que protagonizan esta nueva oleada del *noir* forman un grupo heterogéneo cuyo espectro abarca desde aquellas con éxito en su carrera profesional hasta amas de casa que luchan por el restablecimiento del orden en su núcleo familiar. Así, y habida cuenta de que “algunas mercenarias no dejan de ser otra forma de *femme fatale*” (Comas: 2005: 42), la asesina a sueldo de *Mapa de los sonidos de Tokio*, puede leerse a la luz de esta figura.

No es la presencia de la *femme fatale* el único punto de contacto de *Mapa de los sonidos de Tokio* con el *noir* en cualquiera de sus manifestaciones contemporáneas. Otro de sus rasgos claves podemos encontrarlo en la introducción del guión novelizado, que arranca con una frase de Junichiro Tanizaki en *El elogio de la sombra*: “cuando los occidentales hablan de ‘los misterios de Oriente’ es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra.” (*sic* Coixet: 2009: 11). A esa sombra hace referencia la propia directora cuando afirma que la película tiene uno de sus orígenes en “la vibración casi material que emite la ciudad de Tokio

normalmente la víctima pasiva o secundaria más que la manipuladora activa de su circunstancia sexual-económica.

²⁴¹ Provocada por el colapso postmoderno de reglas tradicionales que gobiernan la diferencia sexual. La paranoia masculina es una defensa con el objetivo de reconstruir la dicotomía objeto/sujeto que amenaza con disolverse mientras más y más mujeres (y hombres, en realidad) toman tanto roles masculinos como femeninos.

por la noche: una mezcla de expectación, misterio, sombra y dulzura que deja una huella imborrable.” (Coixet: 2009: 116).

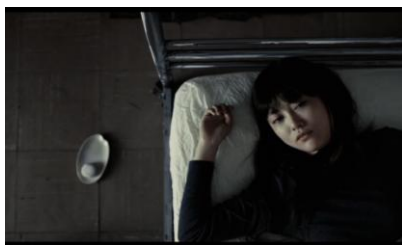
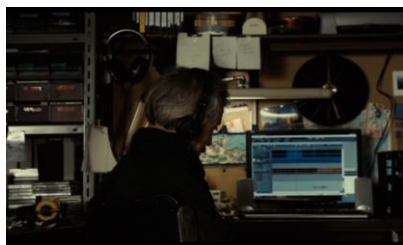
Teniendo en cuenta sus propias palabras, no cabe duda de que los motivos que generaron el tono de la cinta son los de sombra, inquietud, misterio y dulzura. Aunque el último de ellos estaría más relacionado con la parte melodramática del *Woman's Film*, los tres primeros pertenecen directamente al cine negro. Esto se debe a que el territorio dramático predilecto del *noir* es, como afirman Heredero y Santamarina (1996: 29) “la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte.”

Una vez apuntada la relación de *Mapa de los sonidos de Tokio* con el *noir* es importante comprender el lugar que la mujer ocupa en la narración y que guarda una relación explícita con la posición de la mujer en el subgénero del discurso médico, en la medida en que la estructura narrativa se despliega también en forma de investigación. Así, como señala Christine Gledhill (1989: 14),

[f]requently the female figure exists as a crucial feature within the dangerous criminal world which the hero struggles with in the course of his investigation, and as often as not constitutes the central problem in the unraveling of truth. Woman becomes the object of the hero's investigation. Thus the place of the female figure in the puzzle which the hero has to solve often displaces solution of the crime as the object of the plot [...].²⁴²

²⁴² Frecuentemente, la figura femenina existe como un rasgo crucial dentro del peligroso mundo criminal con el que el héroe lucha en el curso de su investigación, y la mitad de las veces constituye el problema central en el desenmarañamiento de la verdad. La mujer se convierte en el objeto de la investigación del héroe. Así, el lugar de la figura femenina en el puzzle que el héroe tiene que resolver a menudo desplaza la solución del crimen como el objeto del argumento [...].

Siguiendo a Gledhill, parece claro que la narración en el cine negro se despliega en forma de investigación, en la que el detective, psiquiatra o la función investigadora masculina que se preste a la tarea debe desvelar el significado que reside detrás de la mujer. Pero, dentro de la narrativa, tal como sucedía en el relato ya mencionado sobre la feminidad de Freud, deberán ser ellos mismos quienes contesten a la pregunta y, mediante esta respuesta, sometan una identidad desviada —la de la *femme fatale*— a los cánones de feminidad aceptables en el patriarcado.



En *Mapa de los sonidos de Tokio* la narración se presenta en forma de una investigación que sigue los patrones del *noir* clásico: el enigma que el hombre —desde cuyo punto de vista se percibe la historia— ha de resolver es el de lo femenino, el de la identidad y sexualidad de la mujer, de Ryu. Para ello se pone en funcionamiento el recurso estilístico de la voz en *off*. De nuevo la mujer se configura como el objeto de deseo —de momento, del deseo de conocimiento— y, por tanto, como objeto de la investigación.

Asumiendo, por tanto, esta convención del cine negro, la directora utiliza para este rol investigador una profesión distinta pero cuyo fundamento tiene una gran conexión con la acción inquisitiva: el narrador de Coixet es un ingeniero cuyo trabajo consiste en grabar sonidos. Tal y como afirma la directora, la obsesión que el ingeniero desarrolla en torno a la protagonista busca “aprender sus sonidos,

captarlos, es una manera de tenerla.”²⁴³ La voz en *off* del investigador/ingeniero de sonidos busca, por tanto, investigar y resolver el enigma que presenta Ryu. Es él mismo quien afirma que pasaba los días “buscando una clave que me permitiera llegar a ella [...] saber quién era Ryu se convirtió en una obsesión para mí.” (Coixet: 2009: 23).

Sin embargo, en esta labor de conocimiento que el ingeniero desea desplegar sobre la protagonista, se encontrará, al igual que sucedía en los filmes del discurso médico, con el silencio de Ryu por toda respuesta. No se trata por tanto de un fracaso originado en su incapacidad para llevar a cabo dicha investigación, sino, más bien, reside en la capacidad de Ryu para construir los límites de acceso a su subjetividad. Así, en una de las primeras escenas de la película, Ryu establece las bases de su relación con el ingeniero cuando éste le pregunta:

INGENIERO.— ¿Tienes algo que hacer el domingo? ¿Y si vamos el domingo al Museo del Ramen?

RYU.— ¿El domingo?

INGENIERO.— Sí, el domingo.

RYU.— Mmmm.

INGENIERO.— O el jueves, el día que libras.

RYU.— Ya veremos. ¿Por qué estás haciendo siempre planes?

INGENIERO.— ¿Y tú por qué no haces planes nunca?

RYU.— Qué sabrás tú de los planes que hago...

INGENIERO.— Nunca me cuentas ninguno.

RYU.— ¿Por qué tendría que contártelos? (Coixet: 2009: 23)

Es evidente el paralelismo de esta última contestación de Ryu con la respuesta de Hanna a Josef citando el final de *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*. Aunque el ingeniero

²⁴³ Opinión de Isabel Coixet vertida en el audiocomentario de la película *Mapa de los sonidos de Tokio*, en la edición para coleccionista (Cameo, 2010).

pasará el resto de la película persiguiendo descifrar la identidad de Ryu, él mismo reconocerá la imposibilidad de su tarea: “nunca supe si era hija única o tenía hermanos, si sus padres vivían o había muerto. Si había sacado buenas notas en el colegio. Si creía en Dios o algo así [...]. Si había sufrido. Si se había enamorado alguna vez.” (Coixet: 2009: 23).

Su negativa a contestar preguntas es ampliamente evidente en la conversación que tiene con David, el hombre a quien le han encargado que mate y con quien empezará una relación sexual.

David y Ryu están sentados muy juntos en un pequeño sofá cubierto de terciopelo rojo gastado. Beben champán y algo que parece peppermint.

DAVID.— ¿Ves? Todas esas chorradas sobre la diferencia entre los japoneses y el resto del mundo... No somos tan diferentes, al menos los hombres no lo somos. Los hombres somos igual de capullos en todos los países: [...] sólo he hablado de mí y no te he hecho una sola pregunta sobre ti, si vives sola o con alguien, dónde trabajas, las cosas que te gustan...

RYU.— Trabajo de noche en el mercado del pescado. En Tsukiji. Hoy es mi noche libre.

DAVID.— ¿Qué haces? En el mercado, quiero decir...

RYU.— No mucho.

DAVID.— ¿Y te gusta?

Ryu mira a David como haciendo un verdadero esfuerzo.
[...]

David mira a Ryu como si la viera por primera vez.

DAVID.— Odias que te hagan preguntas, ¿verdad?

Ryu sonríe, falsamente ingenua.

RYU.— ¿Cómo lo has notado? (Coixet: 2009: 55-56)

La obstinación de Ryu en no contestar preguntas es evidente. Y, aunque la cuestión final de la protagonista respondiendo a la pregunta

de David en la película se transforma en ironía — “I love them”²⁴⁴ —, la utilización del lenguaje y del silencio tiene una profunda marca de resistencia también en *Mapa de los sonidos de Tokio*. El silencio de Ryu se eleva como la mayor de todas las resistencias de las protagonistas de Coixet ante el discurso del Otro, una resistencia que busca impedir y deslegitimar cualquier supuesta autoridad, sin importar su género, tal como parecía señalar Coixet en *Cosas que nunca te dije*. Si bien en el patriarcado, y así en el Woman’s Film, el discurso dominante es el masculino y el subordinado es el de las mujeres (Kaplan: 1989: 89), con el silencio resistente de sus protagonistas femeninas, Isabel Coixet comienza a subvertir los binomios culturales imperantes en el cine.

4.1.3. El sacrificio como mascarada

De todos los silencios analizados hasta ahora, el de Ann en *Mi vida sin mí* es el menos evidente, el que menos notas de ‘ausencia de voz’ ha presentado. Esto es debido a que el verdadero silencio que Ann desarrolla es el relativo a su enfermedad. Para comprender, no obstante, el significado último de su silencio, es necesario dar cuenta del constante vínculo del Woman’s Film con el sacrificio.

Ya en el apartado sobre el objeto de estudio se hacía referencia a que Molly Haskell, en *From Reverence to Rape* (1975), apuntaba a que las posibilidades de elección de las protagonistas en este género se reducían a distintas formas de sacrificio. En realidad esto no puede ser considerado una marca exclusiva del aparato cinemático ya que, dentro de la ideología patriarcal, el sacrificio se manifiesta como una obligación del ‘ser’ de la madre y, así, por analogía, de la mujer. Las distintas formas culturales no han hecho más que refractar dicha ideología.

²⁴⁴ “Me encantan”. La contestación irónica está extraída directamente de la película.

Tal como apunta Ann Kaplan (1992: 76), dentro de las artes el apogeo representacional del paradigma del sacrificio maternal se dio en el siglo XIX como consecuencia del establecimiento en el siglo anterior de la conciencia de las necesidades del niño de tener un cuidado y una atención especial para su desarrollo. Esta idea, que en su tiempo fue ‘revolucionaria’, aparece por primera vez en el libro *Emile* de Rousseau, escrito en 1762 y cuyos conceptos calaron profundamente en la ideología y cultura del siglo XIX (Kaplan 1992: 17-26).

A lo largo de la implantación de este discurso, que trabajó también en aras de la polarización de la esfera privada y la pública de acuerdo con la diferencia sexual, el rol de la mujer pasó a entenderse como de absoluta entrega a la familia. La madre abnegada debía, por tanto, desvincularse de sus deseos y trabajar sólo para el sostenimiento y la felicidad de sus parientes más próximos.

Este paradigma fue adoptado y desarrollado por el cine en forma de patrones de representación, uno de los cuales es especialmente interesante para el análisis de *Mi vida sin mí*. Éste es, como indica Kaplan (2000b: 468), el de la ‘Madre Heroica’, el patrón de madre “who suffers and endures for the sake of husband and children. [...] [S]he acts not to satisfy herself but for the good of the family”.²⁴⁵ Éste parece, a priori, el molde del que parte Ann en la cinta de Isabel Coixet en tanto sus cualidades heroicas se observan en la cinta desde el momento en que Ann elige no contar a su familia ni a sus amigos la enfermedad que tiene y que le llevará a la tumba en el plazo máximo de tres meses. Esta decisión, aunque la toma de forma rápida y casi sin pensar, no le resulta fácil a la protagonista. Así lo confirman sus propias palabras, cuando dice: “sola, estás sola. No has estado tan sola en toda tu vida. Las mentiras son tu única compañía.”²⁴⁶

²⁴⁵ Que sufre y soporta por el bien de su marido e hijos. [...] [E]lla actúa no para satisfacerse a ella misma sino por el bien de la familia.

²⁴⁶ Extraídas literalmente de la película, estas palabras no tienen una ubicación dentro del guión. Parece añadido en el rodaje. La escena sobre la que está

No hay duda de que llevar esta situación sola, sin contar con el apoyo de nadie, corresponde a un modelo de sacrificio que parece difícil de superar. Además, tal y como advierte el modelo de la Madre Heroica, Ann afirma hacerlo precisamente en beneficio de su propia familia en la cinta que le graba a su marido, Don, para que la escuche después de su muerte.

ANN.— Querido Don, quiero que entiendas por qué no te dije que iba a morir, es que, ése era... el único regalo que podía haceros, a ti y a las niñas, ahorraros el sufrimiento, los viajes al hospital, la espera... Es mejor que haya pasado todo esto sola, si lo piensas bien, es así... aunque ahora te des golpes en la pared y me maldigas un rato por no haber confiado en ti... (Coixet: 2003: 107)

La propia Coixet asegura que se trata de “uno de los únicos regalos que puede hacerle a la gente que quiere[, esto] es no meterles este peso de su muerte.”²⁴⁷ En resumidas cuentas y dentro de la taxonomía de Molly Haskell (1975: 163-165), el esfuerzo de Ann puede englobarse en el apartado del sacrificio personal por los niños y por su marido.

No obstante, y aunque parezca que en este sentido Coixet se pliega a las exigencias de las convenciones del Woman's Film, es necesario continuar señalando que este sacrificio que Ann lleva a cabo adopta la forma de un silencio que, una vez más, presenta más marcas de resistencia y subversión que de sumisión a la ideología patriarcal. Para que esto sea así el silencio debe ser significativo, esto es, debe esconder un significado detrás de su aparente vacío.

El silencio de Ann en *Mi vida sin mí* es, sin duda, el silencio más resistente de toda la filmografía de Isabel Coixet, pues se presenta

colocada esta voz en *off* corresponde a la número 30 del guión (Coixet: 2003: 49).

²⁴⁷ Declaraciones de la directora en las entrevistas del DVD de la película editado por Filmax Home Video (2004).

como un medio, un instrumento que Ann no dirige solamente con la intención de reducir el dolor de su familia, como se advertía al principio, sino que también lo dirige hacia su propia persona en la medida en que esconde detrás un acto de sujeto y una información. En definitiva, lo que la protagonista hace es dotar a su silencio de significado o, lo que es lo mismo, lo constituye como un silencio significante.

El significado de su silencio tiene, de hecho, una importancia singular para la subversión de los códigos del Woman's Film. Lo que el silencio de Ann está escondiendo es, precisamente, su subjetividad alcanzada en los márgenes del patriarcado. Recién despertada de lo que considera ha sido hasta ese momento el sueño de su vida, Ann se instituye como sujeto en la primera escena de la película —que será analizada más adelante. A esta representación del despertar de la protagonista, le sigue, en un ámbito definitorio de su identidad, la lista de objetivos que ella misma se marca apenas unas escenas después. Dotada con un bolígrafo y un cuaderno de sus hijas,

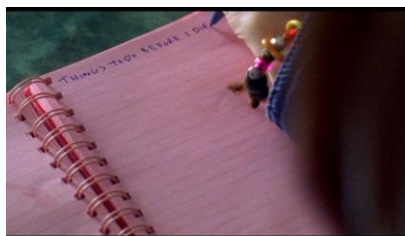
[e]scribe en mayúsculas: COSAS QUE HACER ANTES DE MORIR

1. Decirles a mis hijas que las quiero varias veces al día.
2. Buscarle a Don una nueva esposa a la que le gusten los niños.
3. Grabarle a mis hijas mensajes de cumpleaños hasta que cumplan dieciocho años.
4. Ir todos juntos a Whalebay *beach* y hacer un gran picnic.
5. Fumar y beber todo lo que quiera.
6. Decir todo lo que se me pase por la cabeza.
7. Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es.
8. Hacer que alguien se enamore de mí.
9. Ir a ver a mi padre a la cárcel.

Ha escrito todas esas cosas de corrido, como si las palabras hubieran estado agazapadas en su interior. Ahora está intentando recordar la última, mientras la camarera se acerca con el café y el pastel. Se mira las uñas.

10. Ponerme uñas de porcelana. (Coixet: 2003: 42)

La escritura de Ann en el cuaderno tiene una traslación inmediata en la imagen. Sobreimpresas, las palabras de Ann van surgiendo en la pantalla, señalando de esta forma su acceso al lenguaje y al discurso, a pesar del silencio que parecía apartarla de lo simbólico. El lenguaje, enmascarado en su silencio, se convierte así en su “herramienta de cambio”, tal como pedía Ann Kaplan (1998: 189), cuando advertía de los peligros de mantenerse en el ámbito imaginario y señalaba la necesidad de trabajar desde lo simbólico.



Estos objetivos, cuyos esfuerzos por alcanzarlos son narrativizados a lo largo de toda la película, son la verdadera razón de su silencio. Y en este sentido precisamente se puede alegar que el sacrificio que Coixet representa en su película es, en realidad, una mascarada. Y se utiliza aquí este concepto no sólo dentro del significado topográfico que le da Mulvey a la máscara cuando la relaciona con el mito de Pandora, es decir, la de una dislocación entre el aspecto y su significado, la de una separación entre un interior y un exterior de cuya “antinomía emerge la iconografía de la feminidad como máscara” (Mulvey: 1995: 69). El sacrificio de Ann se corresponde con exactitud a la función que, como se ha mencionado con anterioridad, Joan Rivière le otorgó. La máscara se pone en funcionamiento en la mujer, tal como indica Doane (2000: 426-427) “after assuming the position of the subject of discourse rather than its object, the intellectual woman whom Rivière analyses felt compelled

to compensate for this theft of masculinity by over-doing the gestures of feminine flirtation.”²⁴⁸

El término masculinidad que Doane emplea para explicar a Rivière debe entenderse como análogo al de control, al de sujeto, pues ambos ocupan la misma posición dentro del binomio de la diferencia sexual. De ahí que Doane afirme que la mascarada es un instrumento que utiliza la mujer, cuya localización es la sumisión, su lugar el del objeto, cuando ‘sustraе’ una posición que no le está permitida dentro de la sociedad que ha constituido, precisamente, ese binomio.

Rivière (*sic* Doane: 2000: 427.), siguiendo esta teorización, señaló que “[w]omanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...]”.²⁴⁹ La mascarada de la feminidad es, por tanto, un disfraz que la mujer decide ponerse o quitarse en función de sus necesidades. El sacrificio en forma de silencio en la cinta de Coixet debe verse precisamente, por ello, como una mascarada. Para Ann es un medio de acceder al control sin disponerse al castigo del patriarcado por tal transgresión, es la forma que encuentra de saltar los obstáculos que le impiden poner su vida en función de sus deseos. Ann accede a la subjetividad a través de un silencio que como mascarada adopta la forma del sacrificio, evitando así la sanción que supondría la usurpación de un rol que culturalmente ha sido asociado al individuo masculino.

Esta sanción es algo previsible tanto para la protagonista como para la autora del texto fílmico pues aparece como un recurso habitual

²⁴⁸ Después de asumir la posición del sujeto del discurso más que su objeto, la mujer intelectual a quien Rivière analiza siente la obligación de compensar este robo de la masculinidad sobre-actuando los gestos del flirteo femenino.

²⁴⁹ La feminidad [...] puede ser asumida y llevada como una máscara, tanto para esconder la posesión de la masculinidad y para evitar las represalias esperadas si se descubriera que la posee.

de los Woman's Films ya que, no debe olvidarse, su función primordial es enseñar a las mujeres las categorías del deber-ser en las que deben inscribirse. De esta forma, es posible alegar que Coixet, a su vez, utiliza la mascarada del sacrificio para encubrir su película con el disfraz de dicho género cinematográfico, alineado a la ideología patriarcal. La cinta, en un primer momento, evita ser vista como amenazadora. Sin embargo, esta máscara que utiliza la directora supone la inscripción de su cinta dentro de los códigos del Woman's Film precisamente para su subversión desde dentro. En este caso, la directora catalana, está incluyendo su filme dentro de "the most effective feminist films of recent years [...] that work within and against the expectations of female self-sacrifice experienced in maternal melodrama".²⁵⁰ (Williams: 2000: 500). Así, si en un principio el personaje de Ann parecía asumir el rol de mujer sacrificada, en realidad, lo que Isabel Coixet estaba buscando era sacar a la luz y revelarse contra lo que, como veremos, Ann denomina "las historias estúpidas de madres y sacrificios" (Coixet: 2003: 62) que llevan a cabo las mujeres dentro del Woman's Film.

El silencio como mascarada y como resistencia se presenta, así, como uno de los recursos que Isabel Coixet despliega dentro de su narrativa para trabajar dentro y en contra del Woman's Film, en lo que empieza a vislumbrarse como un esfuerzo por configurar a sus mujeres dentro de los parámetros de la subjetividad que le son negadas, por lo general, en las versiones clásicas de este género cinematográfico.

²⁵⁰ Los más efectivos filmes feministas [...] que operan dentro y contra las expectativas del sacrificio femenino experimentado en el melodrama materno

4.2. LA VOZ EN *OFF* DEL NARRADOR

Dentro del recurso del *telling*, en el que la narración se despliega como un relato consciente, aparece una figura que se instaura a sí misma como sujeto del enunciado. De esta forma, como apunta Virginia Guarinos (2006: 21),

[l]as condiciones de escritura y de lectura muchas veces pueden hacerse explícitas y adoptar figurativizaciones evidentes en el interior del texto: figuras vicarias, elementos vicarios a su vez que se manifiestan de modo claro en el texto, cuando toman cuerpo hablando o viéndose, son el narrador y el narratario, diegéticos o no. Los narradores son formas de representación textual del sujeto de la enunciación figurativizadas, en forma humana o humanizada completa, o solo acusmática.

En este apartado en concreto, vamos a centrarnos en la figura del narrador o narradora, lo cual no impedirá que más adelante nos acerquemos a algunos narratarios presentes en la obra de Coixet. El narrador o narradora, como afirma Guarinos (2006: 21) siguiendo a Genette, puede tener forma humana o sólo acusmática; es decir, puede ser intradiegético o extradiegético en la medida en que aparezca físicamente o no en la pantalla. Además, como precisa Stam (1999: 120), “[s]i el personaje-narrador aparece como un personaje en

su propia historia, recibe el nombre de narrador homodiegético [...]. Si el personaje-narrador no aparece en la historia que él o ella relatan, recibe el nombre de narrador heterodiegético.”

Tanto si el narrador o narradora en cuestión es homodiegético, heterodiegético, intradiegético y, más aún, si es extradiegético,²⁵¹ la voz en *off* y la voz *over* se presentan en el medio cinemático como sus dos recursos claves. Estos, en conjunto, hacen referencia a cualquier voz que no se pronuncia visualmente en la imagen y que, por tanto, no está en perfecta sincronía con ella, como sí lo estarían los diálogos mantenidos en frente de la cámara. Así, como afirma Silverman (1984: 133), “the synchronic instance is here, as elsewhere, to be distinguished from the voice-over, which not only assumes a listener, but addresses the listener directly, over the ‘heads’ of the characters.”²⁵²

Este recurso, sin embargo, no puede entenderse fuera de toda ideología y de toda consecuencia en la transmisión del conocimiento al espectador y de la construcción del estatuto de ‘verdad’. Tal como afirma Pascal Bonitzer (*sic* Silverman: 1984: 134) en *Le regard et la voix: essais sur le cinéma* (1976), “the voice-over represents a power, that of disposing of the image and of that which it reflects from a place which is absolutely other. Absolutely other and absolutely indeterminate. In this sense, transcendent... In so far as it arises from the field of the Other, the voice-off is assumed to know: such is the essence of its power.”²⁵³

²⁵¹ Para todas las cuestiones sobre Narrativas Audiovisuales, recomendamos la lectura de los tres volúmenes de dicho nombre coordinados por Francisco García García y Mario Rajas (2011a, 2011c y 2011d) y publicados en la colección ‘Estudios de Narrativas’ de la editorial Icono14.

²⁵² El ejemplo sincrónico tiene aquí, como en cualquier sitio, que ser distinguido de la voz *over*, que no sólo asume un escuchante, sino que se dirige al escuchante directamente, sobre las ‘cabezas’ de los personajes.

²⁵³ La voz *over* representa un poder, el de desechar la imagen y uno que surge desde un lugar que es absolutamente otro. Absolutamente otro y absolutamente

Si bien, como parece obvio, esta voz que viene desde el campo del Otro presenta su mayor potencial de poder cuando se presenta extradiegéticamente —es decir *over*—, no es necesario descartar sus apariciones intradiegéticas —en *off*—, que, por otra parte, son las más habituales en la narración cinematográfica. El narrador o narradora intradiegético habitualmente hace uso de la voz en *off* para comentar las imágenes que se despliegan en la pantalla o, incluso, para dar la impresión de que éstas se despliegan en función de su voluntad.

Si bien al hablar de los narradores en esta investigación se está tratando de utilizar la forma lingüística inclusiva —femenina y masculina—, lo habitual es que la diferencia sexual rija también en la figura del narrador y de los recursos de la voz en *off* y *over*. Así, como apunta Silverman (1984: 133), “the rule of synchronization is imposed much more strictly on the female than on the male voice within the dominant cinema”,²⁵⁴ lo cual alinea al sujeto masculino más habitualmente con la autoridad y la trascendencia.

En el cine de Isabel Coixet, como ya se ha comentado, los narradores son personajes recurrentes. De hecho, de las ocho películas que tiene estrenadas, sólo dos, la primera y la última —*Demasiado viejo para morir joven* (1988) y *Ayer no termina nunca* (2013)— no lo utilizan.

En lo referente a las cuatro películas que se analizan aquí es posible señalar que, con algunas diferencias, todas ellas cuentan con narradores-marco, es decir, “personajes-narradores que comienzan su narración con las primeras imágenes de la película, pero cuyo acto real de narrar no es visualizado” (Stam: 1999: 122). Los narradores de *Cosas que nunca te dije* y de *Mapa de los sonidos de Tokio* son masculinos, mientras que el de *Mi vida sin mí*, como parece lógico,

indeterminable. En este sentido, trascendente... En la medida en que surge desde el campo del Otro, se asume que la voz en *off* sabe: tal es la esencia de su poder.

²⁵⁴ La regla de la sincronización se impone mucho más estrictamente sobre la voz femenina que sobre la masculina en el cine dominante.

corresponde a la protagonista indiscutible de la película, Ann. Por su parte, en *La vida secreta de las palabras* el sujeto de la narración no tiene un género perfectamente definido ni una presencia intradieética a primera vista. De todos ellos, sin embargo, el único que no abre el texto fílmico es el narrador de *Mapa de los sonidos de Tokio*, que aparecerá hablando en *off*, de espaldas al espectador tras dos escenas y los títulos de crédito. El resto de las voces en *off* aparecen en la primera imagen o incluso antes de que ésta tome ninguna forma reconocible —como en *Mi vida sin mí*.

En las siguientes páginas se busca analizar, precisamente, las voces en *off* y *over* que despliegan los narradores de los Woman's Films de Isabel Coixet para estudiar su grado de alineación con la autoridad y la trascendencia y su repercusión, así, en la construcción de la subjetividad femenina.

4.2.1. La voz en *off* femenina como posibilidad de supervivencia

En este epígrafe van a analizarse tanto *Mi vida sin mí* como *La vida secreta de las palabras*. Si bien en la primera parece claro que se trata de una voz que pertenece a una mujer, en *La vida secreta de las palabras* sólo después de su análisis seremos capaces de comprender su vínculo con la protagonista.

La tercera película de Isabel Coixet, *Mi vida sin mí*, se abre con la pantalla en blanco y la voz *over* de Ann inundando la banda sonora. No hay ninguna imagen en la que reparar, sólo el discurso de la que será la protagonista y que reclama la atención del espectador. Las imágenes del personaje principal aparecerán mediante fundido encadenado un instante después, presentándonos a Ann y posicionando su voz como *off*. Sin embargo, esta voz no se comunica con los espectadores de forma directa, poniendo en marcha un relato

en tercera o en primera persona, sino que se interpela, como lo hará a lo largo de toda la cinta, a sí misma.

Si bien la primera escena será analizada con detenimiento más adelante, es interesante señalar que la primera vez que la voz en *off* de Ann aparece en la historia no es, en realidad, en la presentación del personaje. *Mi vida sin mí* comienza *in media res*, en una escena que se proyecta sin una temporalidad precisa pero siempre después de que Ann haya accedido al conocimiento de su enfermedad. La historia, tal como puede ser reconstruida a posteriori por los espectadores —pues sí, como afirma Francisco García García (2006c: 117), “los tiempos del relato pueden reorganizar el tiempo de la historia”, también la historia puede ser reorganizada por los espectadores una vez concluye el relato—, comienza con Ann trabajando, limpiando la universidad. Poco después se producirá su mareo y su visita al médico, donde una vez que se le ha comunicado su cáncer, y cuando aún recorre el hospital, por primera vez su voz en *off* se pone en funcionamiento.

ANN.— Tu padre bebía una botella de bourbon y llamaba a eso desayuno. A ti una cerveza ya te pone en órbita. Ni siquiera tomaste drogas en el instituto, alguna calada al porro de Don, sin inhalar, como Bill Clinton...
Ahora sientes deseos de probar todas las drogas del mundo. Pero todas las drogas del mundo no van a parar la sensación de que tu vida ha sido un sueño y que sólo ahora estás despertando. (Coixet: 2003: 35)

Mientras la voz de Ann suena desincronizada con respecto a su cuerpo, la imagen combina planos medios de ella, caminando a cámara lenta, y planos subjetivos acelerados, que dan cuenta de la mezcla de emociones de la que habla Ann en *off*, de esa vida que transita entre el sueño y la alucinación causada por las drogas. No cabe duda de que estamos, según la terminología genettiana, en el territorio del relato en focalización interna, el cual, como apunta Carmen Arocena, (2006: 31) “emerge cuando un personaje se hace cargo de la narración y cuenta los hechos tal y como él los ha

experimentado. Este tipo de focalización narrativa coincidiría con lo que otros autores han denominado el ‘narrador homodiegético’”.

Este componente del relato en focalización interna queda subrayado, en esta escena, por los fragmentos mostrados mediante ocularización interna secundaria, la cual, como afirma Prósper Ribes (2004: 75), se produce cuando “[l]a imagen mostrada se identifica a través del montaje utilizando el *raccord* de mirada o por un procedimiento de contextualización”, que precisamente facilita Coixet mediante los planos medios de Ann caminando. Así, la voz en *off* de Ann surge en el momento preciso en que conoce su próxima muerte, en el instante en que el sujeto femenino que regirá el relato ‘está despertando’ para ponerse al frente de una narración que busca —en tanto se interpela a sí misma, en esa segunda persona que se mantendrá casi en la práctica totalidad de sus intervenciones desincronizadas— su constitución como sujeto del relato y del discurso por derecho propio. La voz en *off* de Ann —que garantiza su acceso directo al discurso sin necesidad de ninguna de las instancias mediadoras autoritarias y patriarcales que, hemos visto, son habituales de los Woman’s Films— nacida de la certeza de su próxima desaparición, aparece como su única posibilidad de supervivencia.

Por otra parte, esa voz en *off* narrada en segunda persona proporciona el anclaje auditivo de la identificación cinematográfica secundaria, mediante la cual “toda historia contada es un poco nuestra historia” (Aumont *et al.*: 1996: 267). Así, el espectador no percibe la voz de Ann como la de un Otro que se comunica con él, sino como su propia voz, su propio Yo que le interpela y le involucra en ‘su’ historia. La voz en *off* de Ann surge, por tanto, como un instrumento clave de identificación.



Si bien dicho recurso estilístico y narrativo aparece en el momento del despertar de la protagonista, éste no termina con su muerte, como sería lógico si no fuera, como ya hemos comentado, la voz de su supervivencia. La última secuencia en la que ella se encuentra con vida la muestra en la cama, descansando, y mirando a través de las cortinas la escena en la que su familia come con la vecina, Ann, la mujer que ella ha escogido para que ocupe su lugar. De nuevo privilegiando el recurso de la ocularización interna secundaria, los planos subjetivos, esta vez, nos muestran a cámara lenta lo que los ojos de Ann perciben. Lejos de la aceleración que experimentó la primera vez que accedió al discurso, Ann se encuentra en otro estadio, en el que domina las imágenes que mira.

ANN.— Rezas para que ésta sea tu vida, tu vida sin ti... Para que las niñas quieran a esa mujer que se llama como tú, para que tu marido acabe por quererla, para que vivan en la casa de al lado y las niñas jueguen a muñecas en el remolque recordando apenas a su madre, que dormía de día y las llevaba en canoa... Rezas para que tengan momentos de felicidad tan intensos que cualquier pena a su lado parezca pequeña. Rezas no sabes a qué, ni a quién, pero rezas. Y ni siquiera sientes nostalgia por la vida que no tendrás porque para entonces, habrás muerto y los muertos no sienten nada, ni siquiera nostalgia. (Coixet: 2003: 113)

Mientras la voz de Ann pronuncia las últimas palabras, la pantalla se funde paulatinamente a blanco, metaforizando así su muerte y convirtiendo su voz en *off* en “the dis-embodied voice-over [that] can be seen as ‘exemplary’ for male subjectivity, attesting to an

achieved invisibility, omniscience and discursive power.”²⁵⁵ (Silverman: 1984: 134). Es difícil, sin embargo, ver la omnisciencia de este rezo de Ann, de este poder que supuestamente este recurso otorga, sin embargo esto no deslegitima su discurso sino que, como se explicitará más adelante, cambia la estructura que reside detrás de este recurso.

La voz ahora *over* de Ann, sin embargo, no finaliza aquí. El epílogo de la película aún permite volver a escuchar su voz, que habla desde una de las muchas cintas que la hemos visto grabar a lo largo de la película, ahora en cambio descorporeizada, a Lee, de quien se despidе, aconseja y le confiesa su amor.

Con estas palabras de banda sonora, vamos viendo diversos personajes que han salido en la película: la camarera del *coffee shop* recortando una foto de Britney Spears; la obsesa de Mili Vanili enseñando a la de Lleida unos pasos de coreografía, sin mucho éxito; el doctor Thompson ordenando las cintas en su despacho por años; Laurie comiendo una zanahoria con cara de mala leche; las niñas, Don y la vecina paseando por *Whalebay beach*, la madre de Ann flirteando en un bar con Seymour, y finalmente Lee en su casa, todavía vacía, pero en la que hay un televisor... En fin, FIN. (Coixet: 2003: 114)

La voz *over* de Ann acompaña entonces a unas imágenes que corresponden a la ‘vida sin Ann’ —el objeto precisamente de la película, como constata su título— aunque sin saber bien si son producto del deseo de la protagonista o parte de los hechos que componen la historia; éstas no corresponden entonces a un estatuto omnisciente ni autoritario, pero tampoco sus palabras a Lee pueden verse análogas al estatuto habitual de la voz femenina, que Silverman (1984: 132) compara con “a recorded tape, which endlessly plays

²⁵⁵ La descorporeizada voz *over* [que] puede verse como ‘ejemplar’ para la subjetividad masculina, dando fe de una invisibilidad alcanzada, omnisciencia y poder discursivo.

back what was spoken in some anterior moment, and from a radically external vantage”.²⁵⁶

Si bien las palabras de Ann sí proceden literalmente de una cinta grabada —no deja de ser curiosa la coincidencia con la ejemplificación de Silverman—, éstas no pueden verse como la repetición de algo dicho en un momento anterior, pues ni el espectador ni Lee le han oído a Ann pronunciar esas frases, ni son, tampoco, producto de una ventaja o de un punto de vista externo sino más bien de su desventaja interna, del conocimiento preciso de su muerte, de la posición comprensiva que ha adquirido en el extremo de su vida, y que, precisamente por ello, sí re/producen algo que tiene consecuencias en el presente, o al menos en ese presente que Ann imagina y en el que Lee empieza a comprar muebles para su casa, metaforizando su regreso también a la vida.

La voz de Ann no adquiere el poder omnisciente que adquiere habitualmente la voz *over* masculina, pues el espectador no puede afirmar que las imágenes sean producto de su conocimiento, pero quizás tampoco ése sea el objetivo de Isabel Coixet. El epílogo, sin duda, se presenta contradictorio y abierto a las posibilidades de ser real o fantasioso, de constituir los hechos finales de la historia de Ann o sólo el producto de su imaginación. En cualquier caso sí configura el texto fílmico, y su doble posibilidad de existencia desestabiliza cualquier intento de configurar un ‘Yo’ narrativo que imponga su visión definitiva.

En conclusión, la voz *over* de Ann, a pesar de no contar con la omnipotencia programada para la masculina —un reverso de roles que sólo estaría manteniendo el sistema preestablecido— sí permite, en cambio, como apunta Silverman (1984: 135) “[to] put her beyond the control of the male gaze, and release her voice from the signifying

²⁵⁶ Una cinta grabada, que reproduce sin fin lo que fue dicho en algún momento anterior, y desde un punto de observación radicalmente externo.

obligations which the gaze sustains.”²⁵⁷ Precisamente en esta liberación —de significar el deseo del otro o la amenaza de castración— *Mi vida sin mí* parece someterse a la descripción que hace Judith Butler (2009: 87) del cuento de Kafka, “La condena” (1912), del que afirma que “[a]unque [...] narra una muerte, también preserva una voz en la línea narrativa final, lo cual sugiere que algo humano sobrevive, que la narración tiene alguna relación auspiciosa con la supervivencia. [...] La voz es espectral, insoportable, descorporeizada, y a pesar de ello persistente, continúa viviendo”. La resistencia de la voz más allá de la muerte se presenta, por tanto, como el signo de un sujeto establecido que se impone sobre los condicionamientos de la ideología patriarcal.

Es precisamente en dichas características espectrales, insoportables, descorporeizadas y aun así vivientes, que la voz *over* de *La vida secreta de las palabras* puede relacionarse con la de *Mi vida sin mí*. Si bien en esta película el camino que recorría la voz de Ann parte desde la voz en *off* hasta la *over*, en *La vida secreta de las palabras* podemos afirmar que sucede justo al contrario. La voz *over* que abre la película, y que podemos considerar extradiagética, pasará a convertirse en una voz en *off* e intradiagética.

La primera vez que escuchamos la voz *over* de *La vida secreta de las palabras*, se produce sobre la imagen de un mar en movimiento, es entonces cuando la oímos afirmar

VOZ EN OFF.— En el fondo hay tan pocas cosas...
Millones y millones de toneladas de agua, rocas y gas.
Espuma. Odio y amor. Afecto. Sangre. Despacio o deprisa.
Ayer, pasado mañana. Mil años. Cien minutos. Varios
siglos. Cenizas. Poca o mucha luz. Este momento. Este
preciso momento. Este ahora. Hace un rato... [...] Lo dije

²⁵⁷ Ponerla más allá del control de la mirada masculina, y liberar su voz de las obligaciones significantes que la mirada sostiene.

antes, ¿verdad? Hay muy pocas cosas: silencio y palabras.
(Coixet: 2005: 13-14)

Existen muchas diferencias de partida de esta voz con respecto a la de *Mi vida sin mí*, no sólo porque el estatuto de *over* se presenta como permanente, sino porque se presenta como un narrador en primera persona que interpela al espectador en segunda,²⁵⁸ desplegando incluso en su relato preguntas retóricas, que se utilizan como figuras de diálogo. Además, se trata de “una voz infantil. Entre siete y ocho años. No está claro si es un niño o una niña. Nunca estará claro a lo largo de la película. Es una voz de una gran pureza, que habla desde algún punto más allá del “aquí y ahora” que dejan ver las imágenes. Pero no deja de tener siete u ocho años.” (Coixet: 2005: 13).

Que la voz sea infantil desdibuja, ya desde el principio, la idea de la voz *over* como autoritaria, y, aunque, como afirma Coixet en su guión, está más allá del ‘aquí y ahora’, tampoco se encuentra en esa posición más allá, en la que todo lo sabe. La “voz en *off*”, tal como la denomina Coixet, está vinculada siempre a Hanna, la protagonista de la película y es incapaz de narrar nada más allá de ella. La focalización del relato, cuando esta narradora extradiegética aparece, vuelve a ser, como lo era en *Mi vida sin mí*, interna. Así, en las escenas de presentación de Hanna, mientras ésta llega a una casa aséptica, que da cuenta del carácter del personaje, la voz afirma que “[e]n días como hoy, ella habla conmigo. Me ve con un peto de pana rojo, un jersey de cuello alto celeste... Siempre son rojos los petos, los jerséis cambian de color, no sabe por qué. Con el pelo no se pone de acuerdo.” (Coixet: 2005: 17).

²⁵⁸ Como la mayoría de las películas analizadas en esta investigación, el idioma en el que se narra es el inglés, en el que la frase, “lo dije antes”, queda expresada mediante la frase “I told you before”, en el que figuran no sólo el pronombre personal sujeto (I/yo) sino también el pronombre personal que funciona como complemento indirecto (you/tú), esto es, la persona a quien se interpela, el narratario figurativizado con el que se identifica el espectador.

Como ya es a estas alturas evidente para los espectadores, la voz que Coixet llama en *off* es, en realidad, *over*, pues no se corresponde con ningún personaje de la pantalla; las palabras que se escuchan no tienen ninguna consecuencia en la imagen, no hay nadie con quien Hanna hable, nadie con un peto de pana rojo. La voz sin cuerpo, por tanto, sirve para conocer el aparente ‘mundo interior’ de la protagonista, sin embargo, su estatuto anónimo cambiará en la última escena de la película dotándola de un significado completamente distinto.

Después de que Hanna haya narrado una parte de su traumática experiencia en la guerra de los Balcanes, donde fue torturada y violada por las tropas de su propio país y de las Naciones Unidas, Josef y Hanna inician una relación sentimental. Sin embargo, la última escena recoge exclusivamente a Hanna, sola, en la cocina de una casa, mientras las voces en *off* de dos niños se oyen alejadas.

VOZ.— Me he ido hace mucho tiempo. Sólo a veces, en las tardes de verano, cuando llega el griterío de sus niños, tiene dos niños ahora, mis hermanos, desde la casa de al lado, donde han ido a jugar... Esas tardes de calor pesado cuando tiene la casa para ella sola y se siente frágil y extraña y vacía y bebe un vaso de agua en la cocina y mira por la ventana... Y tiene miedo de que todo sea un sueño.

Entonces, vuelvo a ella... Y me acuna y me acaricia el pelo y ya nada, nada de lo que ocurrió volverá a interponerse entre nosotros. Pero oigo a los niños volver, me alejo, ya estoy lejos, quizás no vuelva nunca. (Coixet: 2005: 138-139)

Es en este epílogo cuando la voz *over* toma pleno sentido. Se trata de la voz de una hija o un hijo que Hanna perdió, al parecer, como fruto de las violaciones y las torturas. Sólo así se entiende que considere a los dos hijos de Hanna sus hermanos. Si bien sería posible comprender tal voz, como apunta Ituarte Pérez (2012: 154), como la “manifestación sintomática o ‘conversión histérica’ del texto filmico

en cuya superficie se proyectan ‘las extrañas voces’ interiores de la protagonista”, y que vincularían esa voz con una cierta psicosis en la que, según especifica Lacan en su *Seminario III* (1955), “lo que se rechaza en el orden simbólico retorna en lo real” (*sic* Butler: 2002: 288), nuestra aproximación, antes bien, entiende el vínculo de dicha voz con el mecanismo de incorporación propio de la melancolía.

Para comprender así la voz anónima es necesario remitirnos a la distinción que recoge Judith Butler (2010a: 154-155), basada en el texto de Nicolas Abraham y María Torok, “Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer, réalité métapsychologique et fantasma” (1972), de los mecanismos de introyección e incorporación que se ponen en funcionamiento en los procesos de pérdida. La introyección se presenta relacionada con el duelo, mediante el cual el objeto perdido se reconoce como tal; el desplazamiento de la libido se produce a través de la formación de palabras que figuran la ausencia y la superan. Por otro lado, en la melancolía, en la que la pérdida permanece como algo innombrable, se produce la incorporación, “el estado de afiliación no aceptado o suspendido en que el objeto se preserva mágicamente ‘en el cuerpo’ de alguna forma” (Butler: 2010a: 155).

Esa preservación mágica ‘en el cuerpo’, Freud la ubicó, en “Duelo y melancolía” (1915), tal y como Butler señala (2010a: 144), “dentro del yo como una voz o instancia crítica”, una voz que, en este caso, correspondería con la de la niña o el niño que Hanna perdió y que funciona ocasionalmente como narrador en la película. Si bien ésta no se presenta como instancia crítica —autoritaria, sino comprensiva con Hanna— sí parece haberse incorporado al cuerpo de Hanna como consecuencia de una pérdida no figurada. La significación metafórica de su violación y torturas que se produce a partir la puesta en palabras de su experiencia, en el relato que le desarrolla a Josef, inicia, como veremos, el proceso del duelo, razón por la que la voz, tal como ella misma reconoce, puede empezar a marcharse. La posibilidad de supervivencia de Hanna pasa, por tanto,

por la capacidad de transformar esa voz melancólica en una instancia de duelo, algo a lo que volveremos más adelante.

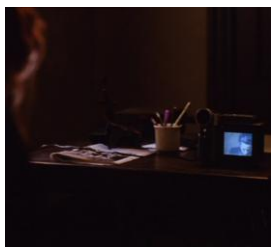
Si bien la voz —que hasta entonces hemos denominado *over*— puede conceptualizarse como una formación melancólica de Hanna, ésta no puede entenderse, ahora, como una voz distinta a la de la protagonista, ni como una voz interna. Esto es debido a que, tal como comenta Butler (2010a: 18), “es un error teórico importante presuponer la ‘internalidad’ del mundo psíquico. Algunos rasgos del mundo, entre los que se incluyen las personas que conocemos y perdemos, se convierten en rasgos ‘internos’ del yo”. Las comillas que Butler le imprime a su texto vienen motivadas por su rechazo del binomio topográfico referente al cuerpo —interior/exterior—, motivo por el cual parece lógico afirmar que la voz que narra el relato no corresponde tanto a un proceso de histerización en el que la voz interior se proyecta en la superficie, como vimos que afirmaba Ituarte Pérez (2012: 154), sino que se trata de una voz narrativa, perteneciente a Hanna, a una instancia del ‘yo’ de Hanna que nada tiene que ver con la autoridad habitual masculina de la voz *over*, y que no tiene una relación directa con la histeria, sino con la melancolía. La voz *over* se presenta, de esta forma, confundida con una voz en *off*, desincronizada pero vinculada a una corporalidad, aunque ésta no se presente como unitaria, sino escindida y contradictoria, como la que pertenece, en realidad, a cualquier subjetividad en proceso, esto es, a cualquier identidad.

Voz en *off* y voz *over* femenina construyen en *Mi vida sin mí* y en *La vida secreta de las palabras* sujetos femeninos al frente del relato, sujetos del enunciado sin instancias mediadoras que deslegitimen o interpreten su discurso. La posibilidad de que estas dos figuras femeninas de Coixet sean oídas sin ser vistas tiene un evidente potencial feminista, en la medida en que, como alega Silverman (1984: 135) abre “the possibility of woman participating in a phallic discourse, and so escaping the interrogation about her place,

her time and her desires which constantly re-secures her”.²⁵⁹ Las voces en *off* y *over* de Hanna y Ann las desvinculan de cualquier lugar o tiempo en el que puedan ser re-apropiadas para el discurso patriarcal, pero eso tampoco las coloca en el orden imaginario, pues su acceso al lenguaje es, ahora, irreversible.

4.2.2. La desarticulación de la autoridad de la voz en *off* masculina

Como hemos visto, los narradores de *Mi vida sin mí* y de *La vida secreta de las palabras* ponían voz a la subjetividad de las protagonistas del filme. En cambio, los narradores de *Cosas que nunca te dije* y de *Mapa de los sonidos de Tokio* se presentan como instancias masculinas. En el caso de la primera cinta, esto no quiere decir que la voz de Ann sea extirpada, sino que la focalización interna del relato en su subjetividad se va a producir por medio de otro recurso, el de la externalización de sus pensamientos y sentimientos delante de una cámara dentro de la diégesis. Así, la voz de Ann se recoge a través de la combinación de dos cámaras de vídeo, la del sujeto de la enunciación —que puede entenderse como la autora de la película— y la del sujeto del enunciado —que, en este caso, sería ella misma, Ann.



²⁵⁹ La posibilidad de la mujer de participar en el discurso fálico, y así escapar del cuestionamiento de su lugar, su tiempo y sus deseos que constantemente la recolocan en un lugar seguro [para el patriarcado].

Sin embargo, la voz de Ann, aunque es el sujeto de su propio relato, no se proyecta como voz en *off* sino sincronizada con su imagen, sincronizada, de hecho, con todas las imágenes posibles, con la imagen que se recoge en la pantalla de la cámara de vídeo 8 con la que se graba, con la imagen que recoge cómo la propia cámara de Ann graba y con la imagen de Ann proyectada en una televisión. Es evidente que, en este caso, tal como sucede en la película *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955) que Silverman (1984: 134) analiza, la imagen de Ann es “*over-seen and over-heard*”, pero precisamente porque Coixet parece poner en cámara “this system of double surveillance”²⁶⁰ que en el *Woman’s Film* arrebatara el control del discurso a la mujer, la voz de Ann, producida por ella misma y cuya mediación —narrativizada— ella misma dispone, parece retornar a su lugar de origen y pertenencia, aunque sea vista y oída por los espectadores de la cinta que ella misma graba —tanto los diegéticos como los espectadores. Su imagen y su discurso, sin duda, le pertenecen.

Las escenas en las que Ann se confiesa ante la cámara comunican el relato en focalización interna, de la misma forma que lo hace la voz en *off* de Don. Esta voz masculina abre la película, construyéndose por tanto como narrador-marco, pero las imágenes que se proyectan y las palabras que se escuchan nos advierten, precisamente, de que no estamos ante un narrador omnisciente, sino que la narración de esta voz es temporal e inconclusiva, incapaz de conocer la historia al completo —la historia que mantiene con Ann— y proporcionando, tan sólo, un relato parcial.

DON (voz en *off*).— Puede pasar de todo, ¿verdad?, cualquier cosa... Puedes amar tanto a una persona que tan sólo el miedo a perderla haga que lo jodas todo y acabes perdiéndola... Puedes despertarte al lado de alguien a quien hace unas horas no hubieras imaginado conocer y mírate

²⁶⁰ Sobre-*vista* y sobre-*oída* (es decir, demasiado *vista* y demasiado *oída*). [...] Este sistema de doble vigilancia.

ahora [...]. Ah, si uno pudiera hacer que todo encajara, ¿no? Pero todo parece desplazarse hacia los lados, se desliza... es como uno de esos puzles que te regalan para volverte loco, que tiene piezas de un cuadro de Magritte o de una foto de unos ponis y de las cataratas del Niágara, y no hay forma de acabarlos, por mucho que te esfuerces, por muchas horas que estés en ello... (Coixet: 1998: 9)

Mientras la voz en *off* de Don va narrando esto, la cámara proyecta descontextualizadas algunas de las imágenes que la historia le proporcionará al espectador más adelante, intercaladas con varias del propio narrador. Éste aparece, así, de espaldas o tumbado en posición fetal, dando muestras de esa inseguridad que sus palabras estaban transmitiendo.



El puzzle al que Don se refiere habla, por tanto, de la historia que le será revelada al espectador y que él no puede construir como un todo, pues se siente incapaz de completarla. Don habla de su incompetencia para conocer lo que sucede, de su mala gestión de la información que tiene, pues, como él mismo reconoce más adelante, no llega a conocer a Ann lo suficiente como para construir un relato coherente, de hecho, transcurrida la mayor parte de la película, sólo puede balbucear, con respecto a Ann, que: “durante un momento creí que..., bueno, me equivoqué”. (Coixet: 1998: 60).

Incapaz de construir un relato definitivo, es, por tanto, incapaz de ejercer con autoridad la narración porque, tal y como él expresa “todo parece desplazarse hacia los lados”, nada parece, de esta forma,

mantenerse estable, centralizado; la fuerza centrífuga de la lavadora que las imágenes muestran parece así impulsar un relato imposible de dominar. Partiendo de una escena que, igual que en *Mi vida sin mí*, abre la película *in media res*, el narrador en *off* se nos presenta inestable e inseguro; muy lejos así de la trascendencia y el poder en esencia que se asocian a la voz en *off* masculina.

Si bien el narrador de *Cosas que nunca te dije* se entiende parcial y vacilante, el de *Mapa de los sonidos de Tokio* presenta algunas complejidades añadidas. Como ya advertimos antes, este narrador es el único de todos los de Coixet que no abre la película. La primera escena, que se desarrolla durante el espectáculo de *nyotaimori*, es el detonante de la intriga de la historia. Nagara-san y su ayudante, Isoza, participan en esta práctica de comer sushi sobre el cuerpo de una mujer desnuda por razones de negocios —como deja claro un diálogo entre ambos—, cuando una llamada telefónica les informa del suicidio de Midori, la hija del primero. Es la muerte de la joven lo que desencadena la trama argumental de *Mapa de los sonidos de Tokio*, pues Nagara-san, decide contratar a una asesina a sueldo para que acabe con la vida de David, el novio español de Midori y presunto culpable de su suicidio —pues la fallecida dejó escrito con su sangre sobre el espejo del baño su melodramática ‘carta’ de despedida, que tan sólo decía “¿por qué no me amaste como yo te amé a ti?” (Coixet: 2009: 31).

Es precisamente con motivo de esta empresa que Isoza contrata los servicios de Ryu, trabajadora del mercado de pescado y asesina a sueldo profesional. En el encuentro entre Ryu e Isoza éste le entrega la foto de David y le dice dónde localizarlo. Sólo entonces se produce la primera escena entre Ryu y David. La importancia de este hecho se ubica en la posición del narrador. El ingeniero de sonidos, como hemos visto, ha hecho del centro de su vida descubrir la identidad de Ryu, conocer sus gustos, sus aficiones, su pasado y su presente y para ello le pide que le deje grabarla. Así, como el mismo reconoce “[a]

veces me dejaba grabar los sonidos que hacía, o nuestras largas conversaciones sobre nada. No siempre.” (Coixet: 2009: 23).

La duda que reside detrás de este narrador viene motivada con un cambio en la focalización del relato que él produce. Si bien, como es habitual en el cine de Isabel Coixet, durante la película el sujeto de la enunciación combina un relato en focalización cero —algo frecuente en el cine debido a que se privilegia el suministro de información sobre la coherencia que otorga el conocimiento excluyente que tiene un narrador homodiegético (Prósper Ribes: 2004: 60)— con otra en focalización interna, la del narrador testigo, homodiegético que no puede acceder por tanto a la subjetividad de los otros —algo que, hemos visto, Ryu explícitamente le impide con su silencio—, en la última escena el narrador adquiere el estatus de heterodiegético, convirtiéndose en la figura que, como afirma Guarinos (2006: 21), presenta “una omnisciencia sobre lo sucedido y contado”. Así, el ingeniero de sonidos, tras la muerte de Ryu, afirma:

[s]é que a Ryu le hubiera gustado saber que, cuando volvió a Barcelona, él [David] pasó un tiempo sin saber quién era ni dónde estaba. [...] Vagaba por la ciudad buscando la silueta de Ryu, la manera de caminar de Ryu, la sonrisa que salía de sus labios muy a pesar suyo... [...] Montó una tienda de productos japoneses donde organizaba catas de sake, cada viernes. [...] Y aunque se casó y tuvo un hijo, siempre guardó en su corazón un cuarto secreto en forma de vagón de metro donde alguna que otra vez, cuando su vida se le antojaba completamente irreal, le esperaba Ryu. (Coixet: 2009: 109-111)

La subjetividad de David, sus sentimientos, deseos, fantasías y miedos, parecen ahora abiertas a un narrador que, debido a la transformación de su nivel de conocimiento de la historia, se presenta confuso y nos obliga a cuestionarnos ¿qué tipo de narrador es? ¿Es omnisciente y por tanto heterodiegético? ¿O es homodiegético en la

función de testigo? Para responder a estas preguntas, es necesario recurrir a Genette (1998: 54), quien afirma que

[e]n la ficción, el narrador heterodiegético no es responsable de su información, la ‘omnisciencia’ forma parte de su contrato y su lema podría ser esta réplica de un personaje de Prévert: ‘Lo que no sé, lo adivino, y lo que no adivino, lo invento’. En cambio, el narrador homodiegético está obligado a justificar (‘¿Cómo lo sabes’) las informaciones que da sobre las escenas de las que ha estado ausente como personaje, los pensamientos de otros, etc., y toda infracción de este deber constituye una *paralepsis* [...]. Se podría decir, por tanto, que el relato homodiegético sufre, como consecuencia de su elección de voz, una restricción modal *a priori*, y que no puede evitarla más que mediante una infracción o desviación perceptible.

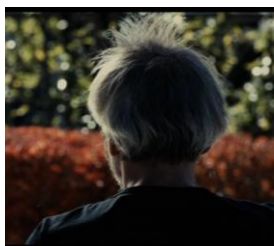
Tomando como punto de discernimiento esta diferenciación de Genette, empezaremos nuestra indagación recurriendo a la propia Coixet, quien afirma que, para ella, el narrador lo sabe todo de la vida de Ryu, “que lo averigua, que la sigue, [y] lo que no sabe, lo deduce.”²⁶¹ Si tuviéramos que guiarnos por las palabras de la directora, que asumen por completo el sentido de lo que el personaje de Prévert decía, el narrador sería, por tanto, un narrador omnisciente. Sin embargo, a lo largo de la cinta, como veremos, las imágenes y el sonido contradicen constantemente la opinión de la cineasta.

Existen varios momentos claves a los que es necesario atender. El primero de ellos hace referencia a la presentación del narrador, quien después de dos escenas aparece de espaldas, hablando en *off* y dice: “No hay día que no recuerde la respiración de Ryu. Ni día que

²⁶¹ Opinión extraída del audiocomentario de la película que efectúa Coixet en el DVD de *Mapa de los sonidos de Tokio*, en la edición para coleccionista (Cameo, 2010).

no eche de menos su silencio.”²⁶² Las imágenes cambian de localización para presentarnos a Ryu trabajando en el mercado de pescado. El narrador continúa:

Creo que se llamaba Ryu, que Ryu era su verdadero nombre. Quizá tuvo otros. Sí, después supe que antes tuvo otros nombres: Keiko, Momoyo, Yuri... Pero cuando yo la conocí se llamaba Ryu. Le dije que me gustaba el sonido que hacía al sorber su sopa, que me recordaba al sonido que hacía mi madre. [...] La conocí en la barra de un pequeño, humeante y populoso bar de *ramen*, sorbiendo sonoramente un enorme bol de sopa. (Coixet: 2009: 21)



La presentación de Ryu para el espectador coincide en el tiempo con la narración del día que el ingeniero de sonidos conoció a la protagonista, y, sin embargo, voz e imagen no relatan el mismo momento —pues la primera hace referencia al bar de *ramen* y la otra nos muestra a la protagonista en su lugar de trabajo— como si la historia sonora y la historia visual no fueran desarrolladas por el mismo narrador. Las imágenes del día que el ingeniero conoció a Ryu se sitúan, sin embargo, justo después, recolocando al narrador como sujeto del enunciado.

²⁶² Monólogo extraído directamente de la película, ya que la primera intervención del narrador en el libro que surge del guión dista lo suficiente de la cinta como para no recurrir a éste. Sin embargo, en la medida en que el libro y la película guarden una relación suficiente, como la de los restantes guiones y su contrapartida visual, se usa el libro para poner por escrito los diálogos y la voz en *off*, así como algunas de las acotaciones de la directora.

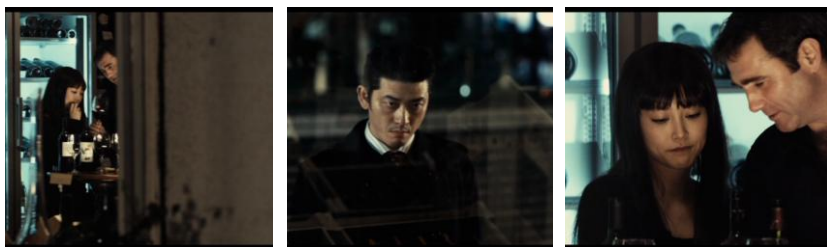
Por otra parte, las palabras del narrador hasta este punto de la cinta hablan de creencias, pero no de seguridades, de conocimientos a posteriori y de, como ya vimos, todo aquello que nunca consiguió averiguar, aunque, no cabe duda, lo intentó. Su relación con Don, el narrador de *Cosas que nunca te dije*, no sólo encuentra su semejanza en esta posición insegura, sino también en su transmutación visual: la presentación de espaldas y sus posteriores imágenes en posición fetal inciden en la concepción de un narrador similar, el homodiegético parcial e inestable.

Sin embargo, resulta necesario profundizar en la disputa por el control de la narración que ya tuvo su primera muestra en la presentación de la asesina a sueldo. Para ello, debemos centrarnos en las escenas que parecen mostrar al ingeniero espionando, sin su consentimiento, las acciones y los diálogos de Ryu. La primera vez que la imagen, la gran delatora de la posición del narrador, insinúa dicha persecución se produce en el primer encuentro entre ésta y David. Situada fuera de la vinacoteca del español, donde ambos se hallan, la cámara recorre en un *travelling* de derecha a izquierda y de izquierda a derecha el escaparate, deteniéndose ligeramente detrás de las zonas opacas, en lo que podría entenderse como una intención de permanecer oculta.



No cabe duda de que podría ponerse en cuestión esta interpretación del *travelling* como ocularización interna primaria —la cual supone, como afirma Prósper Ribes (2004: 74), que “[l]a imagen mostrada se identifica con la mirada de un personaje ausente de ella a través de alguna huella que indique al espectador el vínculo con la

mirada del personaje”—, y ser entendido, sencillamente, como una táctica estética. Sin embargo, este mismo recurso se repite más adelante aunque, esta vez, la mirada subjetiva que ha recorrido el escaparate sí aparece indicada a posteriori, configurando ahora el *travelling* como una ocularización interna secundaria gracias al *raccord*. Si bien quienes desarrollan este seguimiento no son, en esta ocasión, los mismos personajes, sí nos sirve para otorgarle a este desplazamiento de la cámara el significado que la directora parece proponer.

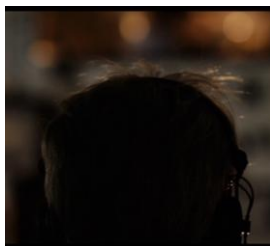


En cualquier caso el espionaje desvelado por la ocularización interna primaria no termina aquí. Cuando Ryu y David salen de la vinacoteca van juntos a un bar a cenar. Allí, la imagen parece desplegarse en ocularización cero, lo cual supone, como advierte Arocena (2006: 40), que “la imagen mostrada por la cámara no puede identificarse con la visión de ninguna instancia diegética constituyéndose como una imagen neutra sin ningún tipo de marca enunciativa”. La imagen recoge frontalmente desde el interior del bar a la pareja mientras come *ramen*; sin embargo, un instante después Ryu gira la cabeza hacia el exterior del establecimiento mirando directa y duramente a cámara. La imagen entonces se estremece, moviéndose de izquierda a derecha, transmitiendo la sensación de haber sido descubierta, mientras Ryu vuelve a su conversación con David. La cámara, instantes después, volverá a mostrar a la pareja desde fuera, desenfocados, y con un obstáculo entre el objetivo y ellos, dando la impresión, de nuevo, de que la mirada, nuevamente

dispuesta en ocularización interna primaria, permanece allí, oculta, a pesar de la advertencia velada de la protagonista.



Si bien la ocularización interna primaria parece exponer definitivamente la forma en que el narrador tiene acceso a la información, Isabel Coixet despliega en su película un recurso mucho menos habitual en el cine dominante, el de la auricularización interna primaria, una estrategia por la que, como explica Prósper Ribes (2004: 75), “el sonido remite a una escucha subjetiva a través de deformaciones que lo alejan del realismo y lo identifican con una escucha particular”.



La auricularización interna primaria se produce cuando, después de escuchar la conversación que mantienen en un bar Ryu y David en auricularización cero —esto es, cuando el sonido no está mediado por ninguna instancia diegética (Arocena: 2006: 43)— la forma de percibir el material sonoro cambia, de forma que oímos sus diálogos a tiempo diegético real a través de los cascos del ingeniero, que recogen un ruido y una reverberación particular, —razón ésta de afirmar que se trata de auricularización interna primaria. Ésta, además, viene acompañada de un nuevo ejemplo de ocularización interna secundaria, que señala al narrador espiando, de nuevo, a la pareja.

Después de todas estos ejemplos de ocularización y auricularización interna, que parecen estar justificando, tal como decía Genette (1998: 54), el método por el cual el narrador testigo accede a la información, resulta imposible afirmar la omnisciencia del narrador, a quien la cámara ha buscado señalar reiteradamente como un testigo homodiegético que conoce exclusivamente lo que ha espiado y, desconoce, así, muchas de las escenas que se le presentan al espectador. En un filme como *Mapa de los sonidos de Tokio*, con sus reminiscencias al cine negro, la última pregunta que es necesario formular es: ¿en qué lugar queda la voz de Ryu y en qué medida se despliega un conflicto por la narración?

En el *noir*, como en *Mapa de los sonidos de Tokio*, la voz en *off* es habitualmente masculina, dejando a la mujer privada de acceso a la enunciación del relato. Ryu tampoco goza de un estatuto mucho mejor, pero su lucha contra el discurso del ingeniero se hace evidente no sólo por sus palabras sino en esa mirada a cámara en la que le invita a marcharse de su privacidad. La insistencia del ingeniero por saber más, por convertir su narración homodiegética en heterodiegética, termina — en un ejemplo de la *paralepsis* que mencionaba Genette (1998: 54)— por alcanzar la subjetividad de David, pero no así la de la protagonista, que se mantiene preservada. La directora parece empeñada en negarle la coherencia a su narrador

—y en cierta medida a su relato— de forma que el pacto de lectura con los espectadores fundamentado en la verosimilitud (García García: 2011: 14) se quiebra. Si bien la ausencia de voz de Ryu supone un alineamiento con los esquemas clásicos del *noir* y de los *Woman's Films* que dejan *Mapa de los sonidos de Tokio* alejado de los planteamientos feministas que sí parecen regir el resto de sus películas aquí analizadas, hay que reconocer la subversión que supone narrativizar, precisamente, esa lucha que el ingeniero lleva a cabo por acceder al discurso omnisciente, lo cual supone, precisamente, que el espectador no termine de comprender su estatuto y no le conceda, por tanto, la autoridad y la centralidad que la voz en *off* clásicamente adquiere.

A pesar de las diferencias perceptibles entre los distintos narradores en *off* y *over* de Isabel Coixet es posible encontrar un punto de enlace entre todos ellos, y es que no existe, para la directora, una figura omnisciente que someta el relato a sus designios, a su mirada exclusiva y excluyente, definitiva e interpretadora del discurso del Otro. La voz en *off* en los *Woman's Films* de Coixet siempre aparece, así, como parcial y subjetiva, dejando espacio para la inscripción de otros 'yoes' narrativos que, bien mediante la focalización cero, bien a través de recursos que exponen focalizaciones internas —como el caso de Ann de *Cosas que nunca te dije*— presentan un relato lejos del autoritarismo y cerca de la inclusividad y la negociación, evitando nuevamente la reproducción del binomio dominio/sumisión que atenaza la subjetividad femenina en el cine dominante.

4.3. LA NARRACIÓN COMO AUTOCONSTRUCCIÓN: EL RELATO DENTRO DEL RELATO

Como hemos visto hasta ahora, existe una operación ideológica en el *Woman's Film* —y en el cine dominante occidental en general— para reubicar el discurso de la mujer dentro de un contexto seguro para el patriarcado. El cine se constituye así, en palabras de Teresa de Lauretis (1989: 19), en una de las tecnologías del género. Como indica Doane (1987b: 57), “[t]he woman's narrative reticence, her amnesia, silence, or muteness —all act as justifications for the framing of her discourse within a masculine narration.”²⁶³ Sin embargo, los *Woman's Films* de Isabel Coixet no presentan, por lo general, mujeres ancladas exclusivamente en el silencio, y si lo hacen, como podría ser el caso de Ryu, éste silencio se construye como resistencia contra el discurso que el Otro busca intermediar sobre ella.

Si bien las mujeres de Coixet asumen en algunos momentos el silencio como su mejor arma, su acceso a la narración es otra de las notas dominantes de su filmografía. En general, sin entrar a distinguir por género, las narraciones autobiográficas, sobre experiencias de gran relevancia o, incluso, sobre historias de ficción que han marcado

²⁶³ La reticencia narrativa de la mujer, su amnesia, silencio, o mutismo —todo ello actúa como justificaciones para enmarcar su discurso dentro de una narración masculina.

el imaginario de los personajes se despliegan habitualmente dentro de los *Woman's Films* de la catalana. Los relatos dentro del relato son, sin duda, momentos clave para el estudio de la construcción de la identidad —en este caso femenina— en el cine de Coixet, ya que, como afirma García Canclini (1995: 123) con respecto a la identidad nacional,

[L]a identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. [...] Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad (así, con mayúsculas) de cada nación y se consagró su retórica narrativa. La radio y el cine contribuyeron en la primera mitad de este siglo a organizar los relatos de la identidad y el sentido ciudadano en las sociedades nacionales.

La identidad —sea ésta nacional o de cualquier otro tipo— parece configurarse ligada a la narración, la cual se conforma como tecnología de la identidad, que la construye en el proceso mismo de su manifestación —en lo que podemos calificar como acto de habla y a lo que volveremos un poco más adelante—, y no tanto así describe un elemento anterior. En el proceso de configuración y de estabilización —contingente— de la identidad, los relatos se configuran, en definitiva, como afirman Francisco García García y Mario Rajas (2011b: 9), como “parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento.”

Dado que, como afirma el propio García García (1998a: 276), “el relato se ha convertido en un espacio privilegiado de representación del mundo natural efectivo o de otros mundos

posibles”, el acceso de la mujer a la posición del sujeto del relato se ha erigido como uno de los objetivos fundamentales del movimiento feminista, no sólo dentro de la diégesis sino como sujeto de la enunciación. Las palabras de Teresa de Lauretis (1989: 93) sirven a ambos cometidos, pues, como bien afirma,

it is not a question of what or how women write, but of how women produce (as makers) and reproduce (as receivers) the aesthetic object, the text; in other words, we need a theory of culture with women as subjects —not commodities but social beings producing and reproducing cultural products, transmitting and transforming cultural values. In this sense, [...] we can take possession of our cultural (re)production [...].²⁶⁴

Con motivo, precisamente, de investigar el legado cultural de Isabel Coixet, en este epígrafe se estudiarán las formas de acceso y significados que se generan en los escenarios narrativos en los que las protagonistas femeninas alcanzan la producción y reproducción de su propio relato para, de esta forma, comprender a su vez la manera en que estas mujeres gestionan su propia elaboración identitaria.

4.3.1. Dar cuenta de sí mismo: escenas de interpelación

A la hora de analizar las formas en que las protagonistas de Coixet se sitúan al frente de una narración sobre sí mismas debemos comenzar por reconocer dos escenarios distintos. El primero sitúa a la narradora en presencia del narratario, mientras que en el segundo el narratario

²⁶⁴ No es una cuestión de qué o cómo escriben las mujeres, sino de cómo las mujeres producen (como productoras) y cómo reproducen (como receptoras) el objeto estético, el texto; en otras palabras, necesitamos una teoría de la cultura con las mujeres como sujetos —no bienes de consumo sino seres sociales produciendo y reproduciendo productos culturales, transmitiendo y transformando valores culturales. En este sentido, [...] podemos tomar posesión de nuestra (re)producción cultural.

se encuentra desplazado. La diferencia reside en que la transmisión del relato se producirá, en el primer caso, de forma directa, sin lapso de tiempo entre emisión y recepción, mientras que en el segundo la recepción se producirá de forma retardada y sin necesidad de ser diegética o, por motivos circunstanciales, no llegará a producirse en la historia. En esta segunda posibilidad la comunicación se realiza con ayuda de un dispositivo intermediario que, dado que nos situamos en el terreno del *Woman's Film*, podemos reducir a la categoría de la carta, un gesto melodramático clásico que adopta diversos significantes en el cine de Isabel Coixet.

En cualquier caso, en este apartado estudiaremos aquellos relatos en los que las protagonistas ‘dan cuenta de sí mismas’ ante un tú, presencial o no. Utilizamos aquí el título de uno de los libros de Judith Butler (2009: 21-34) que se inicia partiendo de la polémica explicación sobre la capacidad del ser humano de reflexionar sobre sí mismo de Nietzsche, para quien sólo cuando se ha hecho daño a otro se puede ser consciente de uno mismo. Así, como señala Butler (2009: 22)

[a]l preguntarnos si hemos causado ese sufrimiento, una autoridad establecida nos pide no sólo que admitamos un vínculo causal entre nuestras acciones y el padecimiento resultante, sino también que reconozcamos nuestra responsabilidad por ellas y sus efectos. En ese contexto, nos vemos en la situación de tener que dar cuenta de nosotros mismos. Damos cuenta de nosotros mismos únicamente porque se nos interpela en cuanto seres a quienes un sistema de justicia y castigo ha puesto en la obligación de rendir cuentas.

Aunque Nietzsche entendía que este ‘dar cuenta de sí’ sólo se producía como consecuencia del miedo —a la autoridad, al castigo—, para Judith Butler, aunque considera que el filósofo alemán está en lo cierto cuando afirma que el relato de uno mismo sólo se inicia frente a un “tú” que le pide que lo haga, la motivación puede contar con

otras valencias. En cualquier caso, si bien ‘dar cuenta de uno mismo’ no es lo mismo que contar una historia sobre uno, sí se trata de un relato que, como ella misma apunta, “debe establecer, entonces, si el yo fue o no la causa del sufrimiento” (Butler: 2009: 24).

En esta investigación, sin embargo, vamos a someter al concepto a una catacresis, figura retórica por la que la propia Butler (2002: 293) tiene especial predilección y que ella misma explica mediante el ejemplo de llamar “‘Napoleón’ a un oso hormiguero”. La catacresis consiste, en definitiva, en utilizar un significante apropiado para algo inapropiado, es decir, que el significado de un concepto en cuestión varíe con motivo de la propia iterabilidad del significante.

El concepto de ‘dar cuenta de uno mismo’ tal como lo entienden Nietzsche y Butler puede ser aplicado a algunos de los personajes de Coixet, como Josef, quien a lo largo de *La vida secreta de las palabras* da cuenta de su responsabilidad en el suicidio de su amigo. Sin embargo, las tres mujeres de Coixet que se ponen al frente del relato no se presentan, en ningún caso, como victimarias sino, antes bien, como el objeto del daño. Debido a la adscripción de *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras* al Woman’s Film —las tres películas que se tratarán en este apartado, ya que, como ya se ha apuntado, el acceso a la narración de la protagonista femenina en *Mapa de los sonidos de Tokio* nunca se produce—, esto no es ninguna sorpresa, ya que, en dicho género, tal como señala Molly Haskell (1975: 161), “[a]ll women begin as victims”.²⁶⁵

Es precisamente su estatuto de víctimas lo que nos obliga a producir una catacresis sobre el concepto de ‘dar cuenta de sí’ en relación con el relato. Si bien, como ya advertía Butler, no puede asumirse que en cualquier narración en la que se hable de uno mismo se esté dando cuenta de sí, nosotros proponemos rotar el término 180 grados hasta apuntar hacia la narración que da cuenta no del daño

infligido al otro, sino del daño que se ha experimentado, a la narración que tiene como origen el dolor y que busca no sólo dar cuenta de ese dolor sino que, gracias a ese dolor, el sujeto se construye como tal ‘en’ el relato, y no sólo como sujeto del relato. Dar cuenta de uno mismo, significaría, al fin y al cabo, dar cuenta de la configuración de la identidad mediante la construcción narrativa que surge de la experiencia del dolor.

El riesgo que tiene esta catacresis recae en el hecho del paralelismo que esta estructura mantiene con la terapia psicoanalista, sobre todo en los casos en que el agente que funciona como interpelador se encuentra presente y la escena de interpelación puede entenderse como una ‘terapia del habla’, el método catártico que Freud practicó entre 1880 y 1894 (Doane: 1987b: 46-47). De hecho, como nota Doane, (1987b: 53) en el subgénero del discurso médico, “[t]he woman’s assumption of the position of narrator is thus constituted as therapeutic, as essential component of her cure”,²⁶⁶ gracias, sin duda, a la mediación del psiquiatra, psicólogo o psicoanalista, que, como ya vimos, hace de intérprete de un relato que se constituye, así, como deslegitimado. Para Ituarte Pérez (2012: 152), *La vida secreta de las palabras* recae en este modelo de la ‘terapia del habla’, en el que

el flujo narrativo suele aparecer, por tanto, encauzado a que la mujer hable, a que la mujer verbalice, a que la mujer recuerde, a que la mujer cuente y rememore. Una tendencia en la que, como bien demuestran los inquisitivos e insistentes interrogatorios a los que Josef somete a Hanna, la ‘invitación’ a la narración femenina no estaría exenta de violencia.

La terapia del habla estaría entonces vinculada con una violencia, con una agresión que obliga a producir el relato —que en

²⁶⁵ Todas las mujeres empiezan como víctimas.

²⁶⁶ La asunción de la mujer de la posición de narradora se constituye como terapéutica, como un componente esencial de su cura.

algunos casos se presenta como consecuencia de un suero de la verdad o de la localización de la protagonista ante el escenario de un juicio (Doane: 1987b: 54)— tal como para Nietzsche el dar cuenta de uno mismo estaba relacionado con el castigo. Sin embargo, en nuestra concepción del ‘dar cuenta de uno mismo’ la narración no se produce como una respuesta a una inquisición violenta sino, más bien, como una decisión libre de un narrador en potencia, en quien recae la responsabilidad fundamental de la demanda narrativa.

4.3.1.1. *La vida secreta de las palabras* como deconstrucción de la ‘terapia del habla’

En *La vida secreta de las palabras* la escena clave en la que Hanna da cuenta de sí misma se produce cuando aún se encuentra en la plataforma petrolífera, justo antes de que un helicóptero vaya a buscar a Josef para llevarle a un hospital, momento en el que se producirá la separación de los dos personajes y que empuja la historia hacia su tercer y último acto. En dicha escena, Hanna se encuentra en la habitación de Josef.

HANNA.— ¿Qué tal ha pasado la noche?

JOSEF.— ¿La noche? No sé... mal, supongo. ¿Qué hora es?

HANNA.— Las doce. ¿Tiene hambre?

JOSEF.— No.

HANNA.— Voy a lavarle, entonces...

Hanna empieza a preparar una palangana con agua caliente y jabón. Desviste a Josef. Le pone pomada sobre las heridas que todavía parecen recientes. Le frota suavemente con la esponja. Le coge el brazo sano, se lo sube. Le pasa la esponja. Josef se deja hacer. (Coixet: 2005: 117)



Son importantes, en esta ocasión, más que los diálogos las acotaciones de Coixet, en las que marca que Josef “se deja hacer”. Con esta anotación, la directora está señalando un cambio de actitud que es evidentemente visual en el personaje, sobre todo en comparación con las insistentes preguntas que vimos enunciaba en sus primeros intercambios de palabras. Sin embargo, esta transformación no es repentina. Se produce después de dos escenas en las que Josef se disculpa con Hanna por la actitud ‘agresiva’ que ha mantenido con respecto a ella. La primera de ellas —que se desarrolla inmediatamente después de que haya pronunciado un comentario provocativo— es más sutil y afirma: “lo siento, hoy no la voy a molestar más con mis chorradas” (Coixet: 2005: 73).

La segunda escena de disculpa, aparece en el guión y dentro de las escenas eliminadas que pueden verse en la edición coleccionista del DVD editado por Cameo (2006), aunque en el montaje de la película tuvo que quedarse fuera, probablemente por motivos de exceso de metraje, uno de los problemas de los que adolece la película que, en ocasiones, parece avanzar argumentalmente de forma menos lineal de lo que sería recomendable. En dicha escena Josef, después de que Hanna le ayude a beber un té con miel, le agarra la mano y espeta:

JOSEF.— Cora, he... he estado pensando, y soy un imbécil: en vez de darle las gracias, no he dicho más que tonterías, me avergüenzo de todas las gilipolleces que le he dicho y ni siquiera le he dado las gracias. No crea que soy así siempre, ¿sabe? A veces hasta me comporto como un

ser humano. No sé, me siento atrapado, no me encuentro bien y nunca he sabido estar quieto. Le pido perdón, Cora. De verdad. Soy el peor enfermo del mundo. Perdóneme, por favor. Necesito que me perdone. (Coixet: 2005: 89)

El perdón que surge de Josef es importante para comprender su pasividad posterior, su cambio respecto a Hanna; sin embargo, como afirma la directora, aunque un espectador corriente no tiene la oportunidad de visualizar “el hecho de que él le pide perdón y admite lo gilipollas que ha sido con ella, yo pienso que quizás, en el momento en que aparece en la película es algo que sobra, que tú ya sabes que entre ellos se ha creado una intimidad y que ya sabes que él lo siente, que él no es un imbécil.”²⁶⁷ El espectador, a estas alturas de la cinta, ya conoce mejor a Josef, quien instantes antes ha dado cuenta de sí mismo, en el sentido butleriano, y ha reconocido su parte de responsabilidad en el suicidio de su mejor amigo.

La posición de Josef ya no puede comprenderse como la voz de la autoridad ni la legitimidad discursiva y precisamente su localización dentro del paradigma de los seres humanos heridos —que las imágenes de su cuerpo lacerado y entregado a los cuidados de Hanna metaforizan, mientras ella lo lava y lo cura, en una evidente manifestación de su silenciosa vulnerabilidad—, permite el ejercicio del relato de Hanna, quien se siente ante un igual y con quien puede comenzar una narración en la que da cuenta de sí misma. Este relato es, en esos momentos, una necesidad para la protagonista que se deriva de la ausencia que ha experimentado al otro lado de la línea telefónica. En la escena anterior Hanna ha vuelto a llamar a Inge, quien esta vez no ha cogido el teléfono. La falta de interpelación motiva el comienzo de un relato en el que no sólo se instaura como sujeto de éste sino que instaura, a su vez, un sujeto interpelante.

²⁶⁷ Afirmaciones de la directora en el audiocomentario de la escena eliminada en el DVD de la película en su edición coleccionista (Cameo: 2006).

Hanna construye con su relato al Otro para que, en su escucha, la reconozca como sujeto.

Comienza entonces un monólogo en el que “Josef nada dice, espera que ella siga” (Coixet: 2005: 118), en el que no interrumpe en ningún momento el relato del horror que Hanna experimentó. Hanna comienza hablándole de una compañera con la que estudiaba, de quien se “sentía tan orgullosa de ser su amiga...” (Coixet: 2005: 118) y con quien, tiempo atrás, regresó cuando cerraron la escuela en la que estudiaban, en Dubrovnik, a su ciudad natal, Sbreñica. A sólo dos kilómetros de su destino, sin embargo, las detuvieron y llevaron a un hotel.

Los soldados, eran soldados serbios, pero eran nuestros soldados también; eran soldados que hablaban como yo, mi lengua... los soldados... los uniformes... Recuerdo que un día trajeron soldados de la ONU, cascos azules [...]. Ese día todas creímos que iban a sacarnos de allí, pero no... Voces como la tuya, Josef, hablando como tú... Uno pedía perdón todo el rato, sonreía pidiendo perdón. ¿Sabes lo que es eso? Que te violen, una y otra vez, y que al oído, para que sólo tú puedas oírlo, te digan ‘Lo siento’. ‘Perdóname, lo siento... Perdóname, lo siento.’

[...] Cuando se acababa la comida, sabíamos que matarían a alguna de nosotras. Obligaron a una mujer a matar a su hija. Le pusieron la pistola en la mano y le pusieron el dedo en el gatillo y apretaron el dedo, metieron el cañón en la vagina de la niña y dijeron ‘Ya no vas a ser abuela’ [...]. ¿Sabes lo que hacían con las que se atrevían a gritar? Decían: ‘ahora te daremos motivos para gritar’ y las sujetaban entre cuatro hombres y con una cuchilla les hacían cientos de cortes en el cuerpo y echaban sal en los cortes y luego a veces los cosían, los más profundos, con agujas de coser.

Eso fue lo que hicieron con mi amiga... y no me dejaron que curara sus heridas, ¿sabes? Se desangró muy lentamente. [...] No pude limpiar sus heridas. Sólo rezaba para que muriera cuanto antes. Contaba los gritos. Los

gemidos. Medía el dolor. Pensaba: ‘Ya no puede sufrir más [...]’. Sí, sí se puede. (Coixet: 2005: 119-121)

El relato estremecedor de Hanna, que se inicia claramente por decisión propia, pues hasta entonces siempre se ha mantenido en silencio, y sin la intervención de Josef, sin siquiera una de sus preguntas, termina con el llanto de ambos, abrazados. Esto es debido a que, como nota Francisco García García (2000: 119), los relatos —y así, el relato de Hanna— “no sólo permiten fijar el significado y el sentido global de un texto, donde se cuentan, a su vez, diversos hechos y acontecimientos cargados de significación en sí mismos, sino que el tipo de significado que transmiten es ‘afectivo’ además de cognitivo.” Es por ello, por la emoción que ha suscitado en Josef, que éste formula la única de las preguntas que se le ocurren: “¿Cómo se llamaba? Tu amiga, ¿cómo se llamaba?” (Coixet: 2005: 121), a lo que Hanna contestará: “Hanna”.

El monólogo y la respuesta final de Hanna, en el que da cuenta, así, de la historia de su origen, deja abierta muchas interpretaciones que oscilan desde la idea de que la amiga nunca existió y Hanna hablaba de sí misma —algo que desde nuestro punto de vista tiene pocas posibilidades— hasta la alternativa de que Hanna adoptó el nombre de su amiga cuando ésta murió.²⁶⁸ Quizás la amplitud de interpretaciones sea lo más interesante, porque, tal como afirma Judith Butler (2009: 57) “la historia de mi origen contada por mí no es una historia de la que yo sea responsable ni que pueda establecer mi responsabilidad. [...] Cualquier de esas versiones es un relato posible, pero de ninguna de ellas se puede decir con certeza que sea la única verdadera.” Esto es así porque en la estructura de la interpelación, “el ‘yo’ no tiene una historia propia que no sea también la historia de una relación —o un conjunto de relaciones— con una serie de normas”. Es en estas normas en las que el sujeto es constituido, no se establece antes o como efecto de éstas sino ‘en’ ellas, sin que por ello “dej[en] de ser un conjunto de normas y reglas

²⁶⁸ Nuestra propia visión será esbozada en el apartado 4.3.2. sobre el duelo.

que el sujeto debe negociar de una manera vital y reflexiva.” (Butler: 2009: 18 y 21). Es por ello, quizás, que en el discurso del origen de Hanna priman los puntos suspensivos y los saltos narrativos, en esa lucha que se ejerce siempre entre la agencia discursiva y el determinismo lingüístico propia del acceso a la posición de sujeto del relato.

Por otra parte, como ya hemos señalado, el testimonio de Hanna no tiene como origen la interpelación violenta, como sucedería en la propia tortura, en la que, como afirma Foucault (1986: 57) “hay algo de investigación y [...] algo de duelo” —entendido éste como reto, como conflicto entre dos partes—, unas bases estructurales que parecen compartir con la terapia del habla que se establece en el *Woman’s Film*. Sin embargo, si bien el relato de Hanna no surge como consecuencia de una agresión lingüística por parte de Josef, la narración de su origen sí reproduce las agresiones lingüísticas de los torturadores. Hanna cita, así, el discurso del odio, lo cual le sirve para dar pasos hacia adelante para superar la injuria. De hecho, tal como afirma Butler (2004: 148) “el testimonio no sería posible sin la citación de la injuria para la que uno busca compensación. [...] La citacionalidad del performativo²⁶⁹ produce esa posibilidad de agencia y expropiación a la vez”.

Es, por tanto, en el proceso mismo de citar las injurias, en la citación de la violencia con la que constituyeron su identidad abyecta, que Hanna puede dar cuenta de sí y, en ese proceso a la vez reconstruirse como sujeto de un discurso del que antes sólo fue su objeto, el objeto del discurso del odio. En definitiva, según afirma Butler (2009: 176): “[e]se dar cuenta no tiene como meta el

²⁶⁹ Para Judith Butler el insulto es performativo en la medida en que no describe un estado del ser sino que produce lo que nombra y lo hace mediante una cita sin un origen autoritario, más que la pura repetición. Así, afirma que “el discurso racista no podría actuar como tal si no fuera una citación de sí mismo, sólo porque ya conocemos su fuerza por instancias anteriores sabemos que es ahora tan ofensivo. (Butler: 2004: 138).

establecimiento de un relato definitivo; constituye, en cambio, la oportunidad lingüística y social de una autotransformación”.

El relato de Hanna queda desintegrado, desestabilizado ante la incapacidad de ella misma y del receptor de su discurso de encontrar una coherencia, pero en esa desestabilización vuelve a construirse actuando “sobre los esquemas de inteligibilidad que determinan quién es un ser hablante, sometiénolos a rupturas o revisiones, consolidando sus normas o impugnando su hegemonía” (Butler: 2009: 180). La negociación con las normas que la habían configurado como objeto del discurso del odio, con las reglas que habían construido su identidad como ininteligible, la llevan a la enunciación de un relato incoherente, inconexo, e incapaz de dar cuenta de una ‘realidad’, pero capaz, y esto es lo importante, de subvertir la hegemonía de las normas de inteligibilidad y que estandarizan el acceso al discurso —que, como hemos visto, le es negado tanto al torturado como a la mujer en el cine— y, por tanto, de elaborar un relato en el que da cuenta de sí misma sin mediación, y por el que, en el proceso mismo de enunciación, se re/construye.



Lejos queda, por tanto, *La vida secreta de las palabras* del modelo de los filmes del discurso médico y de la puesta en práctica de la terapia del habla, en los que, como apunta Doane (1987b: 61) “the scenario of a doctor training a light on a woman, illuminating her irrationality with his own reason, is repeated,”²⁷⁰ Si bien es evidente

²⁷⁰ El escenario de un doctor enfocando una luz sobre una mujer, iluminando su irracionalidad con su propia razón, se repite.

que no hay en el silencio ni en la única pregunta de Josef ningún motivo para asumir que su figura busca iluminar la irracionalidad o la incoherencia de las palabras de Hanna con las suyas, tampoco en la puesta en escena de la iluminación puede encontrarse una metáfora de dicho proceso. La cara de Hanna se mantiene, a lo largo de todo el relato y en los momentos posteriores, parcialmente iluminada y parcialmente en sombra, exactamente igual que sucede con Josef. No hay una estrategia de binarismos en la puesta en escena de la iluminación, como tampoco la hay con el acceso al discurso en base a la diferencia sexual. La incoherencia y la racionalidad forman parte de los dos personajes, que en tanto seres vulnerables, heridos, se muestran contradictorios y en proceso de autoconstrucción.

4.3.1.2. Las cartas como elemento melodramático de reproducción cultural

Este proceso de auto/reconstrucción que se produce en *La vida secreta de las palabras*, se da también en *Cosas que nunca te dije* y en *Mi vida sin mí*, que comparten la característica de que el relato no se inicia como consecuencia de una interpelación ajena, sino que surge de una necesidad propia de narrar, de una decisión, lo cual deconstruye la noción melodramática de que, en este género cinematográfico, como señala Modleski (1987: 330) “the important moments of the narrative are often felt as eruptions of involuntary memory”.²⁷¹

Igual que en *La vida secreta de las palabras*, en estas dos cintas los relatos de estas protagonistas de Coixet no buscarán una definición concreta de sí mismas, ni se desarrollarán en estricto sentido lineal. Además cuentan con el añadido de que el narratorio no sólo no está en el momento de la narración, por lo cual no es el

²⁷¹ Los momentos importantes de la narrativa a menudo parecen erupciones de la memoria involuntaria.

instigador del relato, sino que tampoco puede tratar de ‘iluminar’ la posible irracionalidad, contradicciones o falta de dirección de las narraciones de las mujeres. La narración se produce, así, mediante dispositivos que funcionan como significantes para las habituales cartas del Woman’s Film.

En *Cosas que nunca te dije*, la mencionada típica carta melodramática tiene su correspondencia en forma de cintas de vídeo que Ann le graba a Bob después de su ruptura. Son dos los monólogos que la protagonista realiza mirando a su propia cámara de vídeo y que, tal como acota Coixet, inician un cambio incluso en su lenguaje corporal, pues “[s]us movimientos, esta vez, carecen de la indolencia que la caracterizó al principio” (Coixet: 1998: 30). Así, el dar cuenta de sí misma, se pone en juego desde la toma de la decisión de la narración.

ANN (*aclarándose la voz*).— Es... difícil esto, ¿sabes? Es condenadamente difícil..., pero es muchísimo más difícil callarme, por eso hago esto, creo. ¿Recuerdas cuando me preguntabas siempre... no, tranquilo, esto no va a ser un ‘te acuerdas cuando’ cada cinco segundos, pues, me preguntabas por el momento en que empecé a quererte, el momento de verdad, ése que hace que las cosas no sean iguales después porque la persona a la que... amas ahora... no es la misma... a la que no amabas y tú... tú tampoco eres el mismo justamente porque le estabas amando... Cuando me preguntabas, yo no sabía qué decirte entonces... te decía ‘cuando me regalaste toda la colección de discos de Betty Carter y me hiciste el playback de Desafinado con una piña en la cabeza’ [...], eran las cosas que tú esperabas oír y que a mí me gustaba oírte decir... (*Ann hace una larga pausa, como si no encontrara las palabras que explicaran mejor lo que quiere decir, como si temiera que usando una palabra equivocada se traicionara* [...]) ... Ahora sé que no es cierto, que no era cierto porque empecé a quererte como nunca te había querido... cuando llamaste para decir que me dejabas. [...] Pensé en esa

tortura que hacían en Francia, ataban los cuatro miembros de una persona... a cuatro caballos y los azuzaban en direcciones diferentes..., así es como me sentí, como me siento, así es, ahora lo sé, como se siente uno cuando ama. [...] No. No quiero que vuelvas, además, ya sé que no lo harás, pero no puedo quedarme con esto dentro... ¿Sabes? [...] (Coixet: 1998: 30-31)

De nuevo los puntos suspensivos y los saltos narrativos —el monólogo termina, incluso, con un chiste— caracterizan el relato de Ann. Además, no puede dejar de notarse la concepción de dicho relato como una forma de escapar de la tortura —en un vínculo evidente con *La vida secreta de las palabras* aunque en este caso sea metafórica— que la había dejado hasta ese momento en el silencio. Pero lo más interesante de la narración de Ann es su introducción, el momento en el que constata la dificultad de asumir la posición de la enunciación, la dificultad de negociar con las normas que la someten al silencio del abandonado, del rechazado —y, por tanto, del abyecto—, un entendimiento de la narración como forma de lucha y negociación por encontrar las palabras que den cuenta, de verdad, de Ann, que también se percibe en la acotación de la propia Coixet. Sin embargo la importancia recae de nuevo en la dificultad aún mayor de callar, de seguir siendo el objeto pasivo del discurso de otro que ha decidido por ella.

Son interesantes también en su segundo monólogo, que sigue las mismas reglas o anti-reglas narrativas que el anterior, las palabras de Ann en la que afirma que “[e]s como si de repente me diera cuenta de que... no hay... algo que rija todo, que haga que todo obedezca a un plan, no, no es dios, es otra cosa, otra cosa en la que había creído sin darme cuenta [...]”. [Tengo que] acordarme que ya no soy la persona que creía en todo aquello.” (Coixet: 1998: 39). La ausencia de un *telos* normativo tiene como consecuencia que Ann perciba su identidad, ahora, como un proceso, como algo que es, incluso una incógnita para sí misma, y de la que puede dar cuenta sólo de forma

parcial e incoherente, de manera contradictoria, lejos, así, de toda esencia fundamentada en alguna verdad interior.

Esta imposibilidad de conocerse de Ann no deslegitima dicha narración, sino, antes bien, la eleva como ejemplo del distanciamiento del humanismo cartesiano, de la ubicación del ser humano en el discurso como su dueño y la acerca, así, a la comprensión de la vulnerabilidad constitutiva de todo ser humano, a la vulnerabilidad discursiva por la que, como advierte Butler (2009: 60) “[m]i relato de mí misma es parcial y está acosado por aquello para lo cual no puedo idear una historia definitiva. No puedo explicar con exactitud por qué he surgido de esa manera y mis esfuerzos de reconstrucción narrativa siempre están sometidos a revisión. Hay en mí, y me pertenece, algo acerca de lo cual no puedo dar cuenta.”

Ese poder y a la vez no poder dar cuenta de uno mismo deslegitima cualquier intento de intromisión en la narración del otro, pues nadie, por mucha legitimidad que crea tener puede dar cuenta de sí mismo, por lo que menos aún podrá dar cuenta del otro. Los intentos de descubrir la ‘verdad’ de la identidad femenina por parte de una entidad legitimada parecen descartados en el *Woman’s Film* de Isabel Coixet.

La narración de Ann no tiene relevancia sólo porque trate de salir del silencio y comunicarle sus sentimientos a su ex-novio, sino que la tiene precisamente porque a Bob nunca le llegarán estas ‘cartas’, un hecho del que Ann será consciente más tarde y, tal como confirma en el diálogo que mantiene con Paul —el encargado de enviar los vídeos a Praga, ciudad donde reside Bob— a ella ni siquiera le importa (Coixet: 1998: 66-67). La importancia para Ann parece residir no tanto en el momento de la recepción, sino en el propio momento de la enunciación, que inicia un proceso de cuestionamiento que tiene como base las preguntas básicas, que son, tal como afirma Coixet, “[q]uién soy yo? ¿Soy la persona a quién tú

querías? ¿Soy la persona a quien has abandonado? ¿Soy yo quien soy respecto a ti? Y luego respecto a todo, ¿no?” (Camí-Vela: 2005: 70).

Lo que Ann consigue mediante estas cartas ya no es tanto responder a estas preguntas, pero sí formularlas, no dejar que sean formuladas ni contestadas por nadie más, unas preguntas que le sirven, así, para comenzar un relato que le lleva hacia una autoconstrucción personal, hacia un saber parcial y difuso sobre sí misma, pero al menos a emprender el camino de la voluntad de saber. Así, las cartas ponen en escena lo que Francisco García García (2000: 126) señala como el “programa narrativo” del personaje, es decir, el “recorrido entre el estado inicial y final”, aunque el final siga siendo parcial y difuso.

En *Mi vida sin mí* las cartas también hacen su aparición en formato tecnológico, aunque esta vez se trata de cintas de audio que Ann les graba a sus hijas —una por cada uno de sus cumpleaños hasta que cumplan dieciocho—, a su marido, a su madre y a Lee, el hombre con quien comienza una relación extramarital. Grabar estos mensajes es una de las diez cosas que Ann se propone hacer antes de morir, lo cual responde a un deseo y a una necesidad que surgen ante el dolor de su próxima muerte.

De nuevo, como sucedía con la Ann de *Cosas que nunca te dije*, la protagonista de *Mi vida sin mí* graba los mensajes con un receptor en mente, pero le sirve para re/producirse, esto es, producir un discurso y, así, producirse ella misma en él. Las cintas que les graba a sus hijas están llenas de recuerdos de historias que ella ha vivido que quiere que permanezcan como parte de quien es ella, de opiniones sobre las cosas importantes y consejos que, para ella, son esenciales, porque son los que le hubiera gustado que alguien le diera.

ANN.— [...] Me acuerdo muy bien de tu primer cumpleaños, ¿sabes?, cuando te pusiste a llorar sin parar porque no te gustaba cómo cantábamos ‘cumpleaños feliz’.

Cada vez que empezábamos te ponías a chillar que no, que no querías que te cantáramos. [...]

ANN.— ... diez años, debes estar tan alta. Imagino que ya no te gustan las Barbies... Cariño, quiero que seas feliz, ya sé que a veces es muy difícil porque las cosas que pasan y las personas te lo ponen difícil...

ANN.— ... pregúntale a papá todas las cosas que te preocupan, él sabe más de lo que parece, en serio y si no lo sabe lo preguntará y te lo dirá. [...]

ANN.—: cuando yo tenía quince años, odiaba al mundo, odiaba el colegio, odiaba a mi madre [...] Odiar las cosas es normal. Penny, de hecho a veces es más normal que quererlas, pero no gastes más energías en ello de la necesaria, cariño...

ANN.—¿Te acuerdas de la historia que te conté del arcoíris y lo que se encuentra al final...?

ANN.— ... y pase lo que pase, termina el colegio, aunque te parezca odioso, pero qué estoy diciendo, cariño, a lo mejor a ti te encanta, ojalá te guste, ojalá no seas como yo... [...]

ANN.— Yo tenía diecisiete años cuando tú naciste Penny, justo los que tú tienes ahora...

ANN.— Tienes que confiar en ti, confiar en tu capacidad para hacer cosas, para salir adelante (Coixet: 2003: 68-70).

La escritura en el guión de la re/producción cultural de Ann vuelve a ser entrecortada, no excesivamente coherente, tal como lo percibe el espectador cuando lo ve en pantalla, y, aunque es evidente, por el montaje por corte de las imágenes, de que se trata de cintas distintas, grabadas en momentos diferentes, los encabalgamientos de sonido disponen todas las frases sin espacios auditivos entre ellas, en lo que parece nuevamente un ejemplo de narración negociada, conflictiva pero siempre encontrando su propia forma de convertir a la mujer en el sujeto de un relato que la transforma.



Ann abarca en sus enunciados un gran abanico de temas. Intenta hablarles a sus hijas de todo lo que considera que van a poder necesitar escuchar cuando ella ya no esté, pero sobre todo, con sus palabras, está tratando de re/producirse para que quede constancia, sin posibilidad de volatilizarse, de su existencia, porque, como asegura Coixet, al igual que sucede en la novela *Middlemarch* (George Eliot, 1871), —que aparece en la cinta como el libro donde Lee le anota su teléfono a Ann—, “cuando alguien muere y la gente ha recibido algo de esta persona, la vida continúa” (*sic* García de Lucas y Weinrichter: 2007: 23). Esa vida que continúa no se refiere únicamente a la de sus hijas o la de su familia, también es la de Ann en las personas que la conocieron y que reciben este discurso.

La importancia del acto de contar, por lo tanto, va mucho más allá de un mero proceso de recuerdo. Como explica Laura Mulvey (2009: 208) en su estudio sobre la historia de Edipo en Colono, donde el personaje, lejos ya de Tebas, cuenta lo que le ha sucedido, “the transformative power of telling one’s own story”,²⁷² no debe ser desestimado. Es, en realidad, un poder que se halla en el propio lenguaje, y que Wlad Godzich puntualiza como la “capacidad para codificar y transcodificar la experiencia”. Gracias al lenguaje, y a través de él, podemos encontrar “direcciones para su interpretación, manejo y elaboración” (*sic* Colaizzi: 2007: 142).

En esta narrativización de su historia personal, que es lo que la historia de Edipo y la de Ann tienen en común, la protagonista escoge

²⁷² El poder transformador de contar uno su propia historia.

qué rememorar y qué dejar en el olvido, qué consejos dar y, así, qué parte de ella mantener y cuál obviar. De esta forma Ann accede a la simbolización y a la construcción de los significados de la propia subjetividad. Si bien nunca podrá tratarse de significados definitivos, pues en el mismo proceso de narrar, la identidad se está produciendo y, por tanto, transformando, este proceso de descubrimiento vuelve a encontrar sus puntos en común con el psicoanálisis. La diferencia, nuevamente, se halla en que la mediación del discurso de Ann no es necesaria, pues su relato, aunque no cumpla las reglas habituales del discurso patriarcal —orden, lógica, coherencia, univocidad de sentido— se construye, en la película de Isabel Coixet, como legítimo.

La legitimidad del discurso de Ann es perceptible en *Mi vida sin mí* en los cambios de hábitos que se producen en los narratarios diegéticos de dichos discursos. El proceso de semiosis, o de re/producción cultural de Ann, que hemos visto subraya el vínculo entre la discursividad narrativa y la re/construcción de la identidad, no sólo tiene consecuencias a nivel individual, de ahí que el dar cuenta de sí mismo de Ann no sólo surja como la oportunidad lingüística y social de una autotransformación, como decía Butler (2009: 176), sino también de una transformación del Otro.

El segundo punto clave del discurso de sus cintas es, precisamente, el de construir una cierta cultura —de ahí el hecho de que lo hayamos denominado re/producción ‘cultural’—, el de producción de signos perceptibles, descifrables y utilizables para quienes acceden a ellos. Se trata, pues, de una cierta función social. Desde la perspectiva semiótica los mensajes de Ann se comprenden como signos producidos por el sujeto de la semiosis, que suponen, así, el fundamento de su re/producción. Puestos ya en circulación, cada uno de ellos puede entenderse como representámenes²⁷³ que se

²⁷³ Tal como Peirce afirma en sus *Collected Papers*, “un signo, o un representamen, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo

dirigen específicamente a cada uno de sus seres queridos. Estos signos, por tanto, se desarrollan en la mente de las hijas, la Madre, Lee o Don, en quienes puede darse, lo que Umberto Eco, en *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics Of Texts* (1979), afirmó era el último de los efectos de significado, el cambio de hábito, “una modificación de las tendencias de una persona a la acción, que resulten de experiencia previas o de esfuerzos previos” (*sic* de Lauretis: 1992: 275).

Concretamente en *Mi vida sin mí* los dos cambios de hábito más evidentes se manifiestan en la madre de Ann y en Lee. A partir de estos dos personajes se hace perceptible el proceso de semiosis completo, que no termina en la producción del significado por parte del receptor del signo. Si bien la semiosis parte del signo Ann y, en concreto, de su re/producción cultural mediante las cintas —los signos producidos por Ann—, éste proceso continúa en la modificación de las tendencias a la acción de los receptores. Se podría argumentar que en los dos personajes ese cambio podría tener que ver con cualquier otra experiencia vivida, incluso con la propia muerte de Ann, pero lo cierto es que sus transformaciones coinciden con las palabras que Ann les ha dedicado en sus cintas. En el caso de Lee, las palabras de Ann —que se escuchan en el epílogo de la película— afirman que:

ANN (*OFF*).— [...] [l]a vida vale más de lo que crees, amor mío, eso lo sé porque tú llegaste a enamorarte de mí, sólo viendo, un ¿cómo era? ¿un diez, un cinco [por ciento]? [...] Ah, una última cosa, por amor de Dios, Lee, pinta las paredes de tu casa y COMPRA muebles, ¿me oyes? No quiero que la próxima mujer que lles a casa se lleve una idea equivocada y salga corriendo, no todas están tan mal

equivalente, o quizás, un signo más desarrollado. A ese signo creado lo denominaré el interpretante del primer signo. El signo está por algo, que es su objeto. Está por ese objeto, no en todos sus aspectos, sino en referencia a un tipo de idea, que a veces he denominado el fundamento de la representación” (*sic* de Lauretis: 1992: 273).

de la cabeza como yo. Me encantó bailar contigo. (Coixet: 2003: 113-114. Mayúsculas en el original)



Las imágenes finales de la película, cuando Ann ha muerto ya, muestran a este personaje en pleno proceso de pintar sus paredes. Parece así que el signo ‘Ann’ tiene su consecuencia en un cambio de hábito de Lee, lo cual, no cabe duda, legitima el discurso de Ann incluso si el epílogo se entendiera como el deseo de Ann de su vida sin ella. El mero de hecho de la disposición en imágenes para el espectador de este cambio de hábito no puede sino respaldar el discurso de la protagonista.

El cambio de hábito en la Madre es igual de interesante para este análisis. Si bien en el guión la petición que Ann le hace a su madre es que trate de disfrutar un poco de la vida, ya en la propia cinta, las palabras de Ann se concretan un poco más cuando le dice que “quién sabe, algún día podrías tener una cita. Eso sería divertido. O podrías poner un anuncio en el periódico, o algo, yo sólo creo que te lo podrías pasar bien. Eres muy guapa y tienes un gran corazón. Sólo inténtalo. Disfruta más de las cosas.”²⁷⁴ Ann y su discurso, como interpretante lógico final, van a producir un cambio de hábito en la madre perceptible también en las imágenes posteriores a la muerte de su hija. Estas imágenes recogen a la Madre arreglada, bien pintada y sonriente, hablando en un bar con un hombre, en lo que se asume que es alguna clase de cita. Este cambio en su tendencia a la acción es fundamental, como veremos más adelante, porque la Madre de Ann

²⁷⁴ Monólogo extraído directamente de la película.

está configurada en la cinta como una mujer pasiva y resignada, y en estas imágenes se la narrativiza por primera vez como el sujeto de su propio deseo.

Esta exposición y vulnerabilidad de los narratarios a los mensajes de Ann, que legitiman, así, su posicionamiento como sujeto del y en el relato, se manifiesta también en *Cosas que nunca te dije* y en *La vida secreta de las palabras* en la identificación que desarrollan con su narración los dos receptores de las palabras de Ann y Hanna. Josef y Paul se conmueven ante la experiencia del otro, un movimiento que queda representado y materializado con las lágrimas que ambos derrochan y que podrían entenderse como el alarido insonoro del que habla Adriana Cavarero (2009: 37), un “grito extremo, congelado, desafinado” ante la visión del dolor del Otro, ante la experiencia de su horror. La capacidad de las dos Anns y de Hanna para llegar al Otro, de construir significados aun en su inestabilidad, sitúan su relato como legítimo sin necesidad de ninguna mediación que asuma la posición autoritaria.

4.3.1.3. El bautismo como escena performativa

Como hemos visto, en *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras* la reconstrucción de la identidad por medio del relato biográfico tiene como objeto principal del relato a la propia relatadora. Sin embargo *Mi vida sin mí* cuenta, además, con lo que parece ser una escena fundadora del sujeto, una suerte de bautismo en el que se reconoce a Ann. Este reconocimiento, no obstante, no será como en el rito religioso, de pertenencia a un colectivo o institución determinada, sino de su propia posición como sujeto.



Esta escena se produce en las imágenes de apertura de la película, que aparecen mediante fundido encadenado sobre un fondo blanco, que parece metaforizar su nacimiento. Que el bautismo de Belinda sea la última escena que Nancy Kincaid relata —en el cuento en el que se basa la cinta, “Pretending the Bed Is a Raft”—, y que el de Ann sea la primera de Coixet tiene, además, un sentido. El bautismo de Ann se presenta como el inicio de un viaje que, para Belinda, suponía su conclusión, su objetivo final. La diferencia reside, por tanto, en la intencionalidad. La transformación por el bautismo de Ann se presenta como el escenario donde se construye la posibilidad de que Ann se marque sus propios objetivos.

El bautismo se completa tanto por la lluvia que empapa el cuerpo de Ann, igual que en los diversos ritos religiosos el agua entra en contacto con el cuerpo del bautizado como simbolización de su purificación, como con las palabras de la propia Ann, quien afirma:

ANN (*OFF*).— Ésta eres tú. Con los ojos cerrados, bajo la lluvia. Nunca pensaste que estarías así, nunca te viste, como lo dirías... como..., como esas personas que disfrutan mirando la luna, que se pasan horas mirando las olas o los atardeceres o, o el viento en los sauces, supongo que sabes de qué clase de personas hablo, a lo mejor no. Pero resulta que te gusta estar así, pelándote de frío, notando cómo el agua traspasa tu chaqueta, te llega a la piel.

Y el olor. Y el tacto de la tierra que se ablanda. Y el sonido del agua chocando contra las hojas. Todas las cosas de las que hablan los libros que no has leído.

Ésta eres tú, quién iba a pensarlo.

Tú. (Coixet: 2003: 15)

Ann, así, con sus palabras, con sus puntos suspensivos y su perplejidad connotada en las frases inconexas, se nombra a sí misma, tal como sucede en el rito cristiano del bautismo, en un gesto dispuesto por Coixet que parece apuntar y a la vez subvertir el bautismo literal que lleva a cabo Belinda, el personaje de Nancy Kincaid en el que está inspirado Ann. El bautismo de Kincaid tiene como significado absoluto “[to] ask for forgiveness”²⁷⁵ (Kincaid: 1997: 241). Las palabras de Ann, no obstante, están alejadas de toda idea de culpa y de absolución de pecados.

La subversión y profanación de este sacramento, sin embargo, se produce también en otros niveles. Para empezar, tal como apunta Judith Butler (2002: 299-300), la escena del bautismo puede considerarse como el modelo por el cual se fija “un referente a una persona mediante la interpelación de esa persona en un linaje religioso, un ‘nombramiento’ que inmediatamente lo introduce en un patrilinaje que se remonta al nombramiento original que Dios padre le confirió a Adán y lo reitera.” Este nombramiento no se produce como tal en la escena del bautismo de Ann. No existe un significante que se le atribuya a la protagonista, más que como sujeto personal en segunda persona, ni siquiera en primera, o como determinante demostrativo: ‘ésta’. Ann nunca pronuncia su propio nombre ni se describe con adjetivos que la califiquen de forma estable. En su nombramiento se hace referencia, incluso, a “todas las cosas de las que hablan los libros que no h[a] leído”, es decir a todo aquello que desconoce y que, aun así, le configura, en la medida en que toda constitución forma parte de “una cadena de significación que excede el circuito de conocimiento de [uno] mismo” (Butler: 2004: 58). Su

²⁷⁵ Pedir perdón/ la absolución [de los pecados].

indefinición, su parcialidad y su inestabilidad son el núcleo de la constitución de una identidad que es una sorpresa y una incógnita incluso para sí misma, tal como ella atestigua cuando afirma: “[é]sta eres tú, quién iba a pensarlo”.

Esa parcialidad constitutiva que Ann retransmite al hablar del olor, del tacto y del sonido, es, también, apoyada en las imágenes por planos de corta duración y que la representan fragmentada, construida por partes, y, sobre todo, en una inestabilidad que no le impide establecerse como sujeto de su discurso, de su propio nombramiento.



La segunda subversión que Ann lleva a cabo está relacionada con los agentes de la interpelación que se ponen en juego en el bautismo. Si bien en dicho sacramento un sujeto investido con la autoridad, en tanto cita la autoridad de Dios, introduce a otro en el patrilinaje religioso, en el bautismo de Ann es la propia Ann quien inicia el rito y se introduce a sí misma dentro del discurso. Se produce así un reconocimiento que no se basa tanto en la interpelación sino en lo que podemos llamar la intrapelación, o interpelación reflexiva. El yo se externaliza en un proceso en el que se pregunta a sí mismo.

“¿quién soy, quién eres tú?”, y se responde tal como Ann lo hace: “[é]sta eres tú. [...] Tú.” La distancia entre este escenario y el escenario freudiano del ‘problema’ de la feminidad es evidente. Ann ha desplazado al sujeto que pregunta y al sujeto que responde, y en su respuesta no ha dado ningún significado sólido, inamovible, sino, más bien, significantes que pueden transformarse y desplazarse, eliminando toda posibilidad de esencialismo.

La subversión definitiva, no obstante, la lleva a cabo Ann en la producción del bautismo como escena performativa. Su frase ‘ésta eres tú’ no puede considerarse una afirmación descriptiva sino, antes bien, un acto de habla²⁷⁶ performativo, esto es, según lo describe Butler (2002: 34) “una práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra. [...] De acuerdo con una reformulación crítica, Derrida aclara que este poder no es la función de una voluntad que origina, sino que es siempre derivativo.”

Tal como acabamos de ver, la producción de Ann de sí misma no puede entenderse como consecuencia de su propia voluntad originadora sino derivada de otra instancia de autoridad. Ésta es, dentro del marco del bautismo, derivada de Dios. Así, este acto de autoconstitución y autoreconocimiento que la protagonista lleva a cabo “reiter[a] miméticamente la performatividad divina” (Butler: 2002: 300). Sin embargo, esto no resta fuerza ni convierte en fallida su ruptura con el sueño que hasta ese momento era su vida, un sueño en el que ella no se había posicionado como el sujeto de su deseo y sus acciones. Esta citación es la condición del éxito de la subversión que lleva a cabo el performativo, pues, según señala Butler (2004:

²⁷⁶ Los actos de habla son, así, “enunciados capaces de hacer cosas por medio de la palabra misma, concretamente aquellos para los cuales esa capacidad de acción es la finalidad misma de su uso y que, en este sentido, realizan precisamente aquello que enuncian” (Pérez Navarro: 2008: 43). Un acto de habla clásico son las palabras con las que se efectúa la ceremonia del matrimonio. Con la frase “yo os declaro marido y mujer”, se produce una alteración de la realidad y las circunstancias —del estado civil— de dos personas. El lenguaje, en estas ocasiones, goza de una fuerza transformativa.

236): “un enunciado puede obtener su fuerza precisamente a partir de la ruptura con el contexto en que se ha generado. Estas rupturas con un contexto previo o, incluso, con el uso ordinario, son cruciales para la operación política del performativo.” Es, precisamente, en la usurpación de la autoridad y en el desplazamiento del contexto original en el que habitualmente se produce esta citación, así como en el uso que la protagonista le otorga al rito, que Ann subvierte los significados del bautismo y se reconoce y nombra a sí misma —aun sin nombre pero sí como sujeto— con éxito. La autoconstrucción de Ann la transforma desde una posición de Otro para sí misma hasta la del Yo de quien depende el resto del relato. En esta escena, Coixet define, sin definir, al sujeto de su relato y al sujeto del resto de los relatos que hemos visto se despliegan en *Mi vida sin mí*.

Las otras dos cintas de Coixet vistas en este apartado despliegan esta misma capacidad performativa que tiene el relato de Ann. Tanto Ann en *Cosas que nunca te dije* y en *Mi vida sin mí*, como Hanna en *La vida secreta de las palabras*, al dar cuenta de sí mismas en sus cintas de vídeo, de audio y en su narración en vivo al Otro se están produciendo performativamente a través de sus palabras, se construyen en ese darse en palabras, en esa elaboración de la experiencia y en esa construcción de significados temporales e inestables —pues estos siempre lo son y pretender lo contrario mantendría el sistema en su estructura autoritaria— sobre su propia subjetividad. Quizás cuando Isabel Coixet habla de ‘la vida secreta de las palabras’ se esté refiriendo a la fuerza performativa que éstas tienen, a la capacidad de instituir performativamente como sujetos de los relatos y, por ello, del significado, a quien negocia con ellas.

4.3.2. El duelo como figuración de la pérdida

Además de la narración como forma performativa de re/construcción de la identidad, hay que poner el acento en otra dimensión del relato que es posible extraer del caso de Hanna en *La vida secreta de las palabras*, pero también de los de Ann en *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*. Si existe una nota constante en la filmografía de Isabel Coixet en general y en los Woman's Films aquí recogidos en particular es que en todos ellos uno o varios de los personajes principales experimentan alguna pérdida. Ann pierde a Bob y Don a Ann en *Cosas que nunca te dije*, Ann, en *Mi vida sin mí*, perderá su vida en el futuro próximo y con ello a todas las personas que ama; Hanna perdió a su amiga y a su hijo o hija con motivo de las torturas que sufrió en la guerra de los Balcanes, mientras Josef sufre la desaparición de su mejor amigo en *La vida secreta de las palabras*. En *Mapa de los sonidos de Tokio*, David, el señor Nagara y su ayudante pierden a Midori cuando ésta se suicida. La pérdida que ha experimentado Ryu, nunca narrativizada, es por tanto, sólo intuida y por ello imposible de analizar. En cualquier caso, la pérdida, para Judith Butler (2006: 46),

nos reúne a todos en un tenue 'nosotros'. [...]. En las últimas décadas, todos perdimos algo a causa del sida, pero hay otra pérdidas que nos afligen a causa de enfermedades y de conflictos mundiales, además del hecho de que las mujeres y las minorías, incluidas las minorías sexuales, están, como comunidad, sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización. Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición.

La pérdida parece, por tanto, intrínseca al ser humano en tanto ser relacional y vulnerable. Toda pérdida tiene dos caminos para ser procesada. Cuando analizamos la voz en *off* de Hanna como una formación melancólica, mencionamos la diferencia entre el mecanismo psíquico de incorporación y el de introyección. Este último guardaba relación con el duelo, proceso por el que el objeto perdido se reconoce como tal. En la melancolía, por el contrario la experiencia de la pérdida no se elabora. Tal como indica Judith Butler (2010a: 154), con quien nuevamente retomamos el trabajo de Nicolas Abraham y María Torok, “Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer, réalité métapsychologique et fantasme” (1972), podemos diferenciar la introyección de la incorporación al subrayar que la primera

crea un espacio vacío, representado por la boca vacía que se convierte en la condición del habla y la significación. El desplazamiento exitoso de la libido respecto del objeto perdido se consigue mediante la formación de palabras que significan y a la vez desplazan a ese objeto; este desplazamiento respecto del objeto original es una actividad principalmente metafórica en la que las palabras ‘figuran’ la pérdida y la superan.

Las dos Ann, Hanna y Ryu, las cuatro mujeres de Isabel Coixet, pueden entenderse, gracias a ese silencio significativo del que hemos hablado al principio de este capítulo, como esa figura de la boca vacía que se podía convertir en la condición del habla y la significación. De ellas sólo tres se colocan al frente del relato en el que dan cuenta de sí, y elaboran, mediante esas palabras que metaforizan la pérdida, el duelo.

Judith Butler se distancia de la concepción del duelo que Freud postuló en “Duelo y melancolía” (1915), para quien este proceso suponía el desplazamiento de la libido de un objeto a otro. Para la filósofa, el duelo no se elabora mediante el olvido de la persona perdida, ni por sustitución, sino más bien “cuando se acepta que

vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse someterse a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano” (Butler: 2006: 46-47).

La pérdida, por tanto, se experimenta en el yo; el yo se pierde en la persona perdida, lo cual, como la propia Butler (2006: 48) señala, conlleva que el yo se vuelve “inescrutable para mí. ¿Qué ‘soy’ sin ti? [...] En un nivel descubro que te he perdido a ‘ti’ sólo para descubrir que ‘yo’ también desaparezo.” Esta pregunta que Butler dispone parece apuntar directamente a las protagonistas de Coixet, quienes se muestran sorprendidas de la persona en que se han convertido a partir de la pérdida. El “quién lo iba a decir” (Coixet: 2003: 15) que señala Ann en *Mi vida sin mí* y el “[tengo que] acordarme de que ya no soy la persona que creía en todo aquello” (Coixet: 1998: 39) que expresa Ann en *Cosas que nunca te dije* así lo apuntan. Ninguna de las dos niega la pérdida. “No quiero que vuelvas, además, ya sé que no lo harás” (Coixet: 1998: 31) dice Ann en *Cosas que nunca te dije* en su primer monólogo, mediante unas palabras que si bien no consiguen eliminar el dolor, sí logran que acepte la pérdida, el cambio y, así, la transformación en un sujeto distinto que, ya lo adelantamos aquí pero que será retomado en el próximo capítulo, se irá de su casa ante la noticia de que Bob quiere volver con ella.

El caso de *La vida secreta de las palabras* es, quizás, el más interesante en este aspecto. Debemos recordar entonces que la única pregunta que Josef es capaz de pronunciar, después de ser el narratorio de la historia de horror de Hanna, busca saber el nombre de la amiga muerta de la protagonista, que, paradójicamente en principio, contesta: “Hanna”. Al igual que sucedía con la voz *over* de su hijo o hija desaparecido/a, a raíz de esta respuesta puede entenderse también —y sería lógico ya que la pérdida es análoga y producida por el mismo proceso traumático— que la identidad de su amiga también se incorporó melancólicamente a su propia identidad, y que, por tanto, no fue mediante el duelo el mecanismo por el cual

Hanna elaboró —o más bien no elaboró— la pérdida. La narración —y así tal como decían Abraham y Torok, mediante palabras— que desarrolla en presencia de Josef le permite a Hanna figurar, por fin, una pérdida que conllevó que se perdiera a sí misma, razón por la cual la muerte de su amiga supuso también su propia muerte en vida, su pérdida de cualquier rasgo humano: Hanna no goza de ningún placer al principio de la película, sólo come —pollo, arroz y manzanas—, duerme y trabaja, reducida a una especie de autómatas sin ningún interés ni rasgo social; un ser subhumano que ha experimentado “[l]a caída del límite entre la vida y la muerte”, tal como Adriana Cavarero (2009: 78) señala que les sucedió a las víctimas del holocausto.

Esta pérdida de sí misma en la pérdida del otro en tanto objeto de amor es lo que le lleva a Hanna a pronunciar su propio nombre cuando Josef le pregunta cómo se llamaba la amiga que murió. Porque Hanna murió con su amiga y ni siquiera había sido, hasta ese momento, capaz de figurar la pérdida y, mucho menos, superarla.

La pregunta que necesariamente debe enunciarse a continuación es: ¿cuál es la razón de que Hanna no haya efectuado el duelo por sus seres queridos y se haya quedado estancada en la melancolía? ¿Por qué, como dice Coixet, sus “palabras perdidas [...] durante mucho tiempo vagan en un limbo de silencio”?²⁷⁷ La respuesta, una vez más, podemos encontrarla en la propia Judith Butler (2006: 65), quien afirma que “la esfera pública misma se constituye sobre la base de la prohibición de ciertas formas de duelo público. Lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la violencia sea real y difusa”.

²⁷⁷ Palabras de Isabel Coixet recogidas en la contraportada del guión de *La vida secreta de las palabras*. (Coixet: 2005).

Los marcos culturales en los que la sociedad se constituye ponen límites, así, sobre las pérdidas que podemos configurar como tales, sobre aquellos seres que importan lo suficiente como para admitir su pérdida, y sobre aquellos que, no siendo entendidos como humanos, no pueden ser perdidos. Las pérdidas experimentadas en las guerras, como fue la de los Balcanes, no son admitidas públicamente como tal y no permiten, por tanto, la elaboración del duelo. En *La vida secreta de las palabras* el duelo que por fin experimenta Hanna puede entenderse como el reconocimiento del derecho a duelo de todos aquellos a quienes la violencia cultural deja excluidos, y el reconocimiento a la labor de las organizaciones como IRCT, el Centro de Rehabilitación para las Víctimas de Tortura, que permiten no sólo recuperar a quienes han sido sometidos a toda clase de vejaciones, sino también su legítima elaboración del duelo. La narrativización de la experiencia supone, para Hanna, no sólo la aceptación de la pérdida en tanto duelo, sino la posibilidad, también, de seguir adelante, de recuperar un estatuto de sujeto que le había sido negado.

Sin embargo, a la dimensión privada del duelo de Hanna hay que sumarle la pública, pues la cinta de Isabel Coixet se convierte, precisamente, en un duelo público por las pérdidas, no sólo de esa guerra en concreto, sino de todas aquellas que se dan a diario y que no pueden ser lloradas. Si, como señala Butler (2006: 61), esta negación se produce mediante la “existencia de límites para el discurso que establecen las fronteras de la inteligibilidad humana”, es decir, “en las elipsis por las cuales funciona el discurso público”, lo que la cineasta propone es, precisamente, rellenar esos huecos para reconstruir la esfera de inteligibilidad y dotar de voz a aquellos a quienes se les arrebató.

En este capítulo hemos dado cuenta, precisamente, de los accesos de las protagonistas de Coixet a sus propias voces que dan cuenta de sí mismas y elaboran el proceso del duelo, los cuales no deben —en ningún caso, ni en el de Hanna ni en el de las dos Anns—

ser vistos como mediados por otra figura que les otorgue legitimidad, sino como los procesos mismo de constitución de las tres protagonistas de Coixet como sujetos de su propio discurso. Los relatos que se dan en estas películas no pueden entenderse ya como parte del examen del que hablaba Foucault (1986: 189), en el que una mirada normalizadora vigilaba y sometía a sus objetos. Antes bien hay que entenderlo como un autoexamen, “una práctica de externalización o divulgación de sí” (Butler: 2009: 155) en el que el sujeto que mira y habla es el mismo al que mira y del que habla, el sujeto femenino, habitualmente en el Woman’s Film sometido y deslegitimado, pero que, en el caso de Isabel Coixet, se presenta como legítimo y dotado de poder discursivo, pero alejado de las reglas patriarcales de narración autoritaria y del binomio de dominación/sumisión que impera en el cine.

CAPÍTULO 5.

EL CUERPO COMO ENUNCIADO

Una vez que hemos recorrido la voz como material auditivo central en la construcción de las identidades en el *Woman's Film* de Isabel Coixet, en este capítulo nos centraremos menos en la pista de audio y más en la de la imagen fílmica, focalizando nuestro análisis sobre la representación del cuerpo en su interrelación con la construcción de las identidades femeninas.

El cuerpo es, sin lugar a dudas, un significante complejo y cargado de significados en el cine, aunque esto no es una característica exclusiva del medio cinemático, sino, más bien, un aspecto cultural. Para empezar, como advierte Foucault (1986: 32-33), el cuerpo está

directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo

sometido. Pero este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir, que puede existir un ‘saber’ del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo. Indudablemente, esta tecnología es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos [...]. Además, no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Éstos recurren a ella [...].

Esta tecnología política del cuerpo, que no sólo restringe, domina y limita sino que también produce los cuerpos, normalizándolos, puede considerarse parte de lo que Michel Foucault (2006: 151) denominó como “biopolítica”, que comprende todos los aspectos que hacen “entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana”.

En el cuerpo, por tanto, opera todo un entramado político, ideológico y cultural que lo construye por métodos por lo general no físicamente violentos pero que, sin duda, pueden entenderse dentro del orden de la violencia simbólica que Pierre Bourdieu (2000: 12) define como la “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.” En cualquier caso, llámese violencia simbólica o tecnología política, el cuerpo

sobre el que opera no debe entenderse, como puntualiza Judith Butler (2010a: 58), como un

medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. En ambos casos, el cuerpo es un mero instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales. Pero el ‘cuerpo’ es en sí una construcción, como lo son los múltiples ‘cuerpos’ que conforman el campo de los sujetos con género. No puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significable antes de la marca de su género [...].

El cuerpo no puede, por tanto, ser concebido como un receptáculo pasivo sobre el que actúa la tecnología política, como algo con una existencia anterior a las normas que lo constituyen y lo dotan —o no— de inteligibilidad. Antes bien el cuerpo es construido ‘en’ esas normas y no puede considerarse ninguna existencia previa a estas. No hay, por tanto, como es habitual creer, dos cuerpos, uno natural y otro cultural, uno anterior a las leyes que lo significan y otro posterior. El cuerpo es siempre cultural y son las normas culturales las que construyen la idea de la naturalidad de los cuerpos ‘binarios’. Así, sexo y género, tal como ya se señaló con anterioridad, no pueden diferenciarse como origen natural y producto, sino que, como aclara Butler (2010a: 55), la “construcción denominada ‘sexo’ est[á] tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal.”

El género debe ser entendido como tecnología política privilegiada en la significación de los cuerpos, en la construcción misma de su inteligibilidad cultural, sin embargo esto no significa que los cuerpos sean, en palabras de Butler (2010a: 57), “receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la ‘cultura’ pertinente

que ‘construye’ el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que ‘biología es destino’. En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino.”

Si bien la cultura no es destino, tal como parece indicarnos Judith Butler, entonces los significados que el cuerpo femenino proyecta en el cine —habitual significante de la ansiedad de castración que, como veremos un poco más adelante, deriva en los procesos de rechazo que dan lugar al fetichismo (Mulvey: 1995: 76)— no son inamovibles. Los significados, por tanto, como afirma Mary Ann Doane (1991: 176), están profundamente vinculados a “the syntax which constitutes the female body as a term. The most interesting and productive recent films dealing with the feminist problematic are precisely those which elaborate a new syntax, thus ‘speaking’ the female body differently, even haltingly or inarticulately from the perspective of a classical syntax.”²⁷⁸

En las próximas páginas trataremos de estudiar, por tanto, las normas de sintaxis que residen detrás de la representación de los cuerpos femeninos en sus diferentes manifestaciones en los *Woman’s Films* de Isabel Coixet, para poder sacar a la luz los significados que se comunican a partir de ellos y sus implicaciones o rupturas con la ideología patriarcal dominante.

²⁷⁸ La sintaxis que constituye el cuerpo femenino como término. Los filmes recientes más interesantes y productivos que lidian con la problemática feminista son precisamente aquellos que elaboran una nueva sintaxis, ‘hablando’ así el cuerpo femenino de forma diferente, incluso titubeantemente o inarticuladamente desde la perspectiva de una sintaxis clásica.

5.1. CUERPO Y SEXUALIDAD FEMENINA

Es comúnmente aceptado, pasadas cuatro décadas desde el surgimiento de las Teorías Fílmicas Feministas, que en el cine dominante la mirada está profundamente entroncada con la diferencia sexual. Si bien el hombre mira, el objeto de la mirada siempre es la mujer. Tal como advirtió ya Laura Mulvey (1988: 9),

[l]a mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una ‘sermiradaidad’ [*to-be-looked-at-ness*]. [...] La mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino.

Así, la diferencia sexual no sólo configura la jerarquía de la mirada sino también del deseo, pues, como afirma Linda Williams (1984: 83), “[i]n the classical narrative cinema, to see is to desire”.²⁷⁹ Así, al hablar de la mirada, hay que entender que, como puntualiza de Lauretis (1992: 64), cuando ésta hace referencia a la masculina “transmite el poder de acción y posesión que está ausente en la

²⁷⁹ En el cine narrativo clásico, ver es desear.

mirada femenina. Las mujeres la reciben y devuelven pero no puede actuar en virtud de ella.” Siguiendo a esta autora (de Lauretis: 1992: 225-226), masculinidad y feminidad pueden, por tanto, ser entendidas como posiciones en relación con el deseo, el cual, en nuestra civilización, le pertenece a los hombres mientras que, como afirma Doane (1987b: 9) “the woman’s relation to desire is difficult if not impossible. Paradoxically, her only access is the desire to desire”.²⁸⁰

En definitiva, afirma de Lauretis (1992: 41), “el deseo y la significación se definen, en última instancia, como proceso inscrito en el cuerpo masculino”, es decir, el hombre aparece como sujeto del deseo mientras a la mujer se le asigna el papel de objeto, es la receptora de ese deseo, reducida y forzada a una pasividad que le es, de esta forma, impuesta. Para Ann Kaplan (1998: 55), esto reduce enormemente las posibilidades del placer sexual de la mujer, que “sólo puede lograrse mediante su conversión en objeto”. La mujer, lejos de asumir un estatuto de sujeto, deviene, usando palabras de Giulia Colaizzi (2007: 83), en un “instrumento del placer”.

Establecido este esquema de deseo en la sociedad, el cine como Modo de Representación Institucional ha asentado los roles que juegan el hombre y la mujer en lo referente a la mirada. Es más, la diferencia sexual tiene su consecuencia en materia narrativa, de forma que, como advierte Colaizzi (2007: 43), “una cierta representación del cuerpo femenino y de la feminidad es, en este sentido, un elemento crucial para la estructuración misma del relato clásico y para la consecución del placer institucional por parte del espectador”. Para Laura Mulvey (1988: 9), esta constitución como elemento crucial del relato puede concretarse en la idea de que “la mujer exhibida como objeto sexual es el *leitmotif* del espectáculo [...]. La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en los filmes narrativos corrientes”. Esta reducción al espectáculo, sin embargo, no

²⁸⁰ La relación de la mujer con el deseo es difícil si no imposible. Paradójicamente, su único acceso es el deseo de desear.

tiene un vínculo de pertenencia esencial con el aparato cinematográfico, sino que, como señala Colaizzi (2007: 104),

[l]os recursos técnico-semiótico-discursivos del cine narrativo (relación causa-efecto entre acontecimientos, movimientos de cámara, montaje invisible, raccords, verosimilitud y continuum espacio-temporal) [...] configuran esa fascinación de la representación clásica capaz, finalmente, de proporcionar al espectador la ilusión de una subjetividad plena y activa, omnisciente y omnipresente, que crea la acción, controla la mirada y repudia (desplaza hacia otro lugar, hacia el cuerpo de la mujer) la castración.

He aquí uno de los puntos clave de esta consideración sobre el estatuto de la mujer como objeto erótico, como cuerpo embellecido al que mirar en el cine, producto —y, así, contingente—, “de una trabajosa operación de montaje, de la *techné* narrativa de un cierto tipo de discurso” (Colaizzi: 2007: 50): su figura no transmite significados por sí misma, sino que se trata de un significante que remite al otro, al hombre, a sus ansiedades y sus deseos. Su codificación en el cine como objeto erótico por excelencia, su ‘sermiradaidad’, es comunicada tanto por la mirada de los propios personajes masculinos o masculinizados en la pantalla como por la de la cámara. Igual que sucedía con la voz en el cine, no es que el cuerpo de la mujer en su no-significación desaparezca de la escena fílmica, sino que, tal como indica Doane (1991: 166), “it is the massive reading, writing, filming of the female body which constructs and maintains a hierarchy along the lines of a sexual difference assumed as natural.”²⁸¹

En esta filmación masiva del cuerpo femenino, la mujer, como advierte de Lauretis (1992: 45 y 64), continúa siendo “meta y origen

²⁸¹ Es la lectura, escritura, filmación masiva del cuerpo femenino lo que construye y mantiene una jerarquía en la línea de la diferencia sexual asumida como natural.

del deseo fálico”. Así, “la sexualización y cosificación de las mujeres no tiene únicamente propósitos eróticos; desde un punto de vista psicoanalítico, pretende eliminar la amenaza que representa la mujer.” Este miedo se manifiesta en actitudes aparentemente contradictorias en el hombre y en sus discursos hacia ésta; sin embargo, tal como nota Kaplan (1998: 65), “la glorificación y la denigración son un reflejo de la misma necesidad esencial de eliminar el miedo que inspira la mujer. En el cine, los mecanismos gemelos del fetichismo y el voyeurismo representan dos modos diferentes de afrontar ese temor.” Estos dos mecanismos, tal como ya vimos advertía Mulvey (1988: 14-15), operan de forma distintas en la narración. El voyeurismo, en tanto operación sádica de control y subyugación del otro, exige una narración. Sin embargo, el fetichismo, que “construye por acumulación la belleza física del objeto convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo”, puede operar al margen de la narración, “existir fuera del tiempo lineal porque el instinto erótico se focaliza en la mirada sola.” (Mulvey: 1988: 13 y 15).

Así, dentro del dispositivo fetichista, el cuerpo femenino es desmontado, fragmentado y fijado en la imagen, y así espectacularizado, lo cual paraliza la acción, en un ejercicio fílmico que, como señala Mulvey (1988: 10-11), “destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad exigida por la narración, trayendo a la pantalla la superficie plana y la calidad de un recortable o icono en lugar de la verosimilitud.”

Tal ha sido la estandarización del fetichismo en la mirada fílmica al cuerpo femenino y su entendimiento casi exclusivo como objeto erótico que, como advierte Doane (1991: 165), desde la práctica fílmica feminista, hubo un tiempo en que “[t]he simple gesture of directing a camera toward a woman has become equivalent to a terrorist act.”²⁸² No obstante, tal como se ha señalado con

²⁸² El simple gesto de dirigir una cámara hacia una mujer llegó a ser equivalente a un acto terrorista.

anterioridad, los significados pueden variar en la medida en que sean contruidos por otra sintaxis, sin por ello necesariamente eliminar el signifiicante, es decir, sin negar el cuerpo de las mujeres.

5.1.1. Heterosexualidad y deseo

La mujer visible dentro de los esquemas patriarcales, una vez entendida su espectacularización y su conversión en objeto erótico, puede reducirse, tal como afirma Mulvey (2009: 57), a la ecuación <mujer = sexualidad>. Sin embargo, como es evidente dado el fetichismo y el mecanismo sádico del voyeurismo, la sexualidad de la mujer resulta amenazadora para el hombre. El origen de este miedo, como afirma en una lectura psicoanalítica Doane (1991: 102-103), reside en la localización de la sexualidad femenina “spread out over the body, signified by all of its parts. And it is the very non-localizability of this sexuality which defines her as a proper ‘other’ to the man whose sex is in place, a reassurance of mastery and control.”²⁸³

Esta localización de la sexualidad femenina incontrolada por todo su cuerpo supone, en términos psicoanalíticos, la unión privilegiada de la mujer con lo pre-edípico. La mujer se concibe alejada de lo simbólico debido a que, según postula el psicoanálisis, en su desarrollo psicosocial la niña no interioriza la ley del padre de la misma forma que el niño, ya que ella no tiene nada que perder y él, en cambio, sí —la castración. La supuesta ausencia de control motivada por su vinculación con lo imaginario es lo que ha llevado a la mujer a ser comprendida como incognoscible por los discursos patriarcales y una de las razones de que sea necesario resolver su ‘enigma’.

²⁸³ Extendida sobre el cuerpo, significada por todas sus partes. Y es la propia ilocalizabilidad de esta sexualidad lo que la define como un verdadero ‘otro’ con respecto al hombre, cuyo sexo está en su lugar, una afirmación de dominio y control.

En cualquier caso, esta posición de dominio y control que ejerce el hombre y de supuesto ‘descontrol’ en la que se localiza a la mujer en materia de sexualidad tiene su correlato en la narración del *Woman’s Film*, donde, como afirma David Rodowick (1987: 272)

the conflict of the women stems from the difficulty of subjugating and channeling feminine sexuality according to the passive functions which patriarchy has defined for it; that is, heterosexual monogamy and maternity. In this manner, feminine sexuality is always in excess of the social system which seeks to contain it. [...] [T]he domestic melodrama can only understand sexuality as a kind of violence and a threat to narrative stability.²⁸⁴

Así pues, son dos los reductos sexuales que le son confinados a la mujer: la monogamia heterosexual y la maternidad. En este próximo apartado vamos, pues, a ocuparnos de la heterosexualidad como una de las construcciones en las que se significa el cuerpo femenino. Sin embargo, la visión inicial adoptada no entiende la heterosexualidad como una institución subyugadora *per se*, sino que sus repercusiones de sometimiento en lo referente a la mujer son el producto de la forma en la que el sistema es dispuesto, de las estrategias y las tecnologías que lo constituyen y de la violencia simbólica mediante la cual es construido. Se entiende, por tanto, que la heterosexualidad puede ser una práctica y opción sexual positiva para la mujer en la medida en que se cambien los términos del sistema, y no tanto el sistema en sí. Esto mismo entiende Judith Butler (2010a: 94) cuando alega que

²⁸⁴ El conflicto de las mujeres proviene de la dificultad de subyugar y canalizar la sexualidad femenina de acuerdo a las funciones pasivas con las que el patriarcado la ha definido; esto es, monogamia heterosexual y maternidad. De esta manera, la sexualidad femenina aparece siempre en exceso para el sistema social que busca contenerla. [...] [E]l melodrama doméstico sólo puede entender la sexualidad como un tipo de violencia y una amenaza para la estabilidad narrativa.

operar dentro de la matriz del poder no es lo mismo que crear una copia de las relaciones de dominación sin criticarlas; proporciona la posibilidad de una repetición de la ley que no sea su refuerzo, sino su desplazamiento. En vez de una sexualidad ‘identificada con lo masculino’ [...] se puede ampliar la noción de sexualidad construida en términos de relaciones fálicas de poder que reabren y distribuyen las posibilidad de ese falicismo [...].

Así pues, la heterosexualidad, dependiendo de los términos en que sea construida, puede erigirse como subversiva. Tampoco se pretende en este apartado obviar la homosexualidad como si dicha práctica y opción no se diese. La reducción discursiva que operamos sobre la heterosexualidad se debe a que dentro del *Woman's Film* de Isabel Coixet, hasta la fecha, ninguna de sus protagonistas han mantenido relaciones sexuales con una persona de su mismo sexo. No es tanto que la homosexualidad no aparezca representada en sus filmes, porque tanto en *Cosas que nunca te dije* como en *La vida secreta de las palabras* aparecen una pareja de lesbianas y una pareja de gays respectivamente, sino que la cámara de Coixet ha puesto en primer plano las relaciones heterosexuales. No obstante, uno de los proyectos que tiene entre manos la directora es llevar a la pantalla la película *Elisa y Marcela*, la primera boda lesbiana que se celebró en España en 1901.²⁸⁵

Para desarrollar la heterosexualidad en el *Woman's Film* de Isabel Coixet procederemos a subdividir el análisis en tres apartados distintos, leyendo las cuatro películas de Coixet en relación con el subgénero en el que, de forma más cercana, se codifican dichas relaciones, aunque sin que por ello puedan interpretarse dentro de los códigos de otros subgéneros. En general, en lo que a la representación de la heterosexualidad se refiere, *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida*

²⁸⁵ Isabel Coixet leyó en el festival de Cans, donde se dan cita los mejores cortometrajes gallegos, una parte del guión de la película con objetivo de pulirlo. <http://www.festivaldecans.com/festival2/index.php/es/novas/133-desta-vai-isabel-coixet-estara-en-cans> (consultado el 1 de junio de 2013).

sin mí mantienen la mayoría de sus vínculos con el subgénero que Doane denominó como historia de amor y es por ello que estas dos películas se recogen en dicho subapartado. *La vida secreta de las palabras*, por su parte, mantiene en este epígrafe su proximidad fundamental con los filmes del discurso médico, ya que la relación se desarrolla entre las dos personas que, a primera vista, encajarían en los perfiles de médico y paciente —algo que, por el contrario, no se produce en las anteriores dos cintas de la cineasta. Por último, *Mapa de los sonidos de Tokio*, tal como aclara Doane (1987b: 120), se relaciona con el subgénero de las historias de amor, que “in the 1940s [was] invaded by the conventions of film noir and the women often resemble the ominous femme fatale.”²⁸⁶ Así, aunque mantiene estrechos vínculos con este subgénero, estudiaremos la película en un epígrafe aparte, en el que se analizará trayendo a primer plano los códigos del negro.

5.1.1.1. El subgénero de las historias de amor

En el cine de Isabel Coixet las relaciones sentimentales gozan de un estatus privilegiado. Cada una de sus películas puede reducirse al relato de una historia de amor en cualquiera de sus fases —terminada, en desarrollo, o nunca consumada—, aunque sus Woman’s Films mantienen vínculos con otros subgéneros. En cualquier caso, la popularidad de este modelo es paradójica, tal como apunta Doane (1987b: 96), ya que es

both central to and a marginal discourse within the classical Hollywood cinema. It is central insofar as the couple is a constant figure of Hollywood’s rhetoric and some form of heterosexual pact constitutes its privileged mode of closure. Its marginality, on the other hand, is associated with its status as a feminine discourse —the ‘love story’

²⁸⁶ En 1940 fueron invadidas por las convenciones del film *noir* y las mujeres a menudo se parecían a la ominosa *femme fatale*.

purportedly ‘speaks to’ a female spectator. [...] This exclusion of the male gaze would appear to be fatal in the context of an institutionalized discourse which foregrounds the inscription of masculine subjectivity. And indeed it is, at least as far as critical reception is concerned.²⁸⁷

Así pues, aunque la pareja heterosexual constituye uno de los códigos fundamentales del cine de Hollywood, parece tener como objetivo a la espectadora femenina. Esto, como afirma Doane, puede entenderse como peligroso dentro de un marco en el que se privilegia la subjetividad, mirada y deseo masculino. La necesidad del género de reconocer el deseo femenino, en la medida en que éste es básico para la constitución de la pareja heterosexual, conlleva también la urgencia de contenerlo —habida cuenta de la ya mencionada ‘peligrosidad’ de la sexualidad femenina desbordante. Es por ello que el subgénero de la historia de amor despliega todo un conjunto de dispositivos que funcionan a la vez a favor y en contra de la representación del deseo femenino, una estrategia bien estructurada que busca desplegar y limitar la sexualidad de las mujeres.

Para comenzar, hemos de tener en cuenta que si la relación heterosexual es la constante de la historia de amor es porque ésta se considera, tal como advierte Laplace (1987: 154), “the purest form of representation of female desire”.²⁸⁸ Sin embargo, dentro de ésta el deseo femenino adquiere una modalidad concreta que se sintetiza en una serie de escenarios específicos. Para llegar a ser representado, éste debe ser constituido, como ejemplifica la propia Doane (1987b:

²⁸⁷ A la vez un discurso central y marginal dentro del cine clásico de Hollywood. Es central en la medida en que la pareja es una figura constante de la retórica de Hollywood y algún tipo de pacto heterosexual constituye su modo privilegiado de clausura. Su marginalidad, por otra parte, se asocia con su estatuto como discurso femenino —la ‘historia de amor’ supuestamente ‘habla a’ un espectador femenino. [...] Esta exclusión de la mirada masculina parecería ser fatídica en el contexto de un discurso institucionalizado que coloca en primer plano la inscripción de una subjetividad masculina. Y de hecho lo es, al menos en lo que a la recepción crítica se refiere.

112 y 106-107), como “a passive desire, signified most frequently by waiting”.²⁸⁹ Los escenarios de espera, por lo tanto, se desarrollan “at windows, at train stations, in isolated apartments, or waiting for phone calls or letters.[...] Women in the love story witness departures and arrivals, but there is little, if any progression. They live in a state of expectation which is never fulfilled or fulfilled only in imagination.”²⁹⁰

Precisamente así, esperando, es como comienza *Cosas que nunca te dije*. Ann se encuentra en una ciudad pequeña de Estados Unidos hasta donde se mudó para vivir con su novio, Bob. Sin embargo, cuando éste se va a Praga para trabajar, Ann se queda sola, a la espera de esas llamadas telefónicas que le acerquen la presencia en ausencia —tan habitual de las historias de amor— de su pareja. Cuando Bob llama, aún en lo que podemos considerar el primer acto de la película, lo hace para abandonar a Ann; un acercamiento que busca conocer si Ann ha leído una carta previa que él le había enviado con el mismo motivo. El fallo en la recepción de la carta —que se halla, en realidad, en el suelo de la entrada de la casa— nos señala la constitución de la película dentro de un género en el que los teléfonos, cartas y restantes medios de comunicación funcionan fundamentalmente, como nota Doane (1987b: 113), como “the ground for numerous misunderstanding, representing first and foremost the difficulties of communication.”²⁹¹

Las interferencias en la comunicación que ponen en juego estos intermediarios son uno de los recursos que presenta el subgénero para señalar la distancia entre el sujeto y el objeto de deseo, que busca

²⁸⁸ La forma más pura de representación del deseo femenino.

²⁸⁹ Un deseo pasivo, significado en la mayoría de los casos mediante la espera.

²⁹⁰ En ventanas, estaciones de tren, en apartamentos remotos, o esperando llamadas de teléfono o cartas. Las mujeres en la historia de amor son testigo de idas y venidas, pero hay poca, si hay alguna, progresión. Viven en un estado de expectativas que nunca es satisfecho o satisfecho sólo en la imaginación.

²⁹¹ El terreno para numerosos malentendidos, representando primero y ante todo las dificultades de comunicación.

constituirse no como accidental sino, más bien, como esencial. El deseo femenino, aunque queda reconocido, nunca podrá verse satisfecho, o si llega a serlo siempre será constituido, en palabras de Doane (1987b: 114), como “an imaginary desire, particularly if it occurs outside the bounds of marriage. Female desire is nourished by an overactive imagination.”²⁹²

Si bien la distancia entre Ann y su objeto de deseo, Bob, es evidente y se presenta como la premisa de la historia de la protagonista, el deseo de Ann no puede ser entendido como pasivo ni como imaginario. No sólo porque decida acercarse al objeto de su deseo a través de su discurso, sino porque para hacerlo también pone en juego su sexualidad. Su primer encuentro con Don se pone en escena dentro de la dinámica de reuniones fortuitas típica del género. El protagonista masculino de Coixet entra por casualidad en la tienda en la que trabaja Ann para comprar una cámara Polaroid. Allí, él reconocerá a la mujer a la que atendió a través del teléfono de la esperanza no por su voz, sino por su discurso sobre la injusticia de la felicidad.²⁹³ Después de su compra Don se sentará en el café que halla justo enfrente de ‘Electronic Minds’ y esperará —revelando así un escenario de espera para el personaje masculino que, según las posiciones de género de la historia de amor, estaría, por tanto, feminizado— a que Ann salga de trabajar. Cuando ésta lo hace, Don comienza a perseguirla, convirtiéndola así en el objeto de su mirada. Es interesante tanto el diálogo como el desarrollo de la puesta en escena del encuentro que se produce a continuación entre ambos.

²⁹² Un deseo imaginario, particularmente si ocurre fuera de los lazos matrimoniales. El deseo femenino se alimenta de una imaginación hiperactiva.

²⁹³ Si en el guión Ann habla de la injusticia de la belleza (Coixet: 1998: 41), en el film habla de felicidad.



Don la ha seguido con absoluta torpeza. Ann arrastra la bolsa fuera del coche. Se dirige a Don.

ANN.— Si va a seguirme hasta la lavandería, al menos haga algo útil.

DON.— ¿Va a la lavandería?

ANN.— No. Soy un nuevo asesino en serie y acostumbro a llevar a mis víctimas donde quiera que voy.

Don coge el saco con fingida prevención.

DON.— Uno no sabe con quién puede tropezarse en los tiempos que corren. (Coixet: 1998: 43)

La torpeza en el desempeño de la mirada de Don desestructura, por tanto, la disposición de sujeto y objeto que parecía estar desarrollándose. Un sistema que Ann subvierte primero afirmando que Don debe hacer algo útil —mantener a la mujer como objeto de la mirada por tanto se insinúa como inútil— mientras le pasa su bolsa de ropa sucia, para después, viendo la inseguridad que destila el supuesto sujeto de la mirada, bromear con la posibilidad de haber intercambiado los roles donde él sería no sólo el objeto de la mirada de ella, sino también su víctima. La subversión, continuada por Don —mediante la ironización sobre la propia actividad que él estaba llevando a cabo, connotando una cierta ilegalidad de la mirada no permitida por el objeto de ésta—, establece el desempeño de la mirada como un juego y no como un sistema inmutable y rígido, en el que es posible desestabilizar las posiciones binarias clásicas.

La puesta en escena de Isabel Coixet parece confirmar este cambio ideológico, pues su cámara no nos permitirá ver los diálogos entre la pareja en el clásico plano/contraplano, sino que tomará a los dos protagonistas frontalmente y con el objetivo colocado a la altura de sus ojos. Esta disposición de su cámara parece configurarse como un manifiesto de principios, en el que la directora estaría afirmando el respeto por sus personajes y el establecimiento de una mirada de frente, respetuosa e igualitaria. En esos instantes, Don y Ann se hallan sentados en los bancos de la lavandería, dialogando en simétrica posición: mirada al frente y cara ligeramente vuelta hacia el otro, en un plano que puede ser asumido como uno de los más reconocibles de Isabel Coixet.²⁹⁴

La mirada frontal de la cámara de Coixet así como la posición simétrica y recíproca de los dos personajes parece señalar hacia ese cambio de rumbo en el ejercicio de la mirada. Si bien esta lectura podría entenderse como una interpretación entre otras posibles, una de las frases de Ann mientras continúa dicha secuencia se mantiene indagando alrededor de la cuestión de la mirada: “¿Sabes que Marilyn Monroe se creía invisible hasta los doce años? Luego le salieron las tetas y ya se dio cuenta que no... que no era invisible...” (Coixet: 1998: 45). La contestación de Don a esta frase se producirá en la escena siguiente, cuando los dos se están despidiendo: “[y]o también me creía invisible... Y aún a veces creo que lo soy”. (Coixet: 1998: 46). Si bien Monroe, como señala y critica Ann, sólo fue visible cuando su sexualidad comenzó a hacerse presente, la invisibilidad de Don parece cuestionar los esquemas habituales según los cuales el

²⁹⁴ Tanto es así que en la *opera prima* de Antonio Trashorras, *El callejón* (2011), una película perteneciente a un género aparentemente opuesto al de la historia de amor aunque muy vinculado al ejercicio de la mirada —el género de terror—, se pone en escena un plano similar al de *Cosas que nunca te dije*, esto es, un chico y una chica sentados, en la misma posición que Ann y Don, en una lavandería. El productor de la cinta le insinuó a Trashorras la posibilidad de ahorrarse un plano tan propio de Isabel Coixet. (Información obtenida en una conversación privada entre el director y los autores de la Tesis Doctoral el día del estreno de la película en Madrid el 1 de marzo de 2013).

hombre no se limita a mirar, sino que haciéndolo se convierte en el centro de la narración y en la referencia visible para el espectador. La mirada se desvincula, de esta forma, del género como una esencia—vinculada al hombre y a su acción y posesión, y a la mujer como desposesión— para señalarse, más bien, como una posición siempre inestable, cambiante y con posibilidades de ser subvertida.

La mirada de Ann no sólo se ejerce como devolución, como se afirma que es propio de las mujeres, sino también con cierta iniciativa y vinculada a su deseo. Será Ann quien invite a Don a su casa, sin esperar a que él lo haga, poniendo en marcha la acción, el desarrollo de la historia de amor. Sin embargo, ésta no puede ser entendida como una historia de amor convencional, donde las relaciones sexuales fuera del matrimonio son, como afirma Doane (1987b: 119-120),

acceptable as long as it mimics exactly the marriage bond and the woman remains faithful to the man. [...] Insofar as the woman evinces a desire which exceeds the boundaries of marriage, she is problematic. While the maternal is associated with certainty and the obvious, the woman's status as wife or lover is less sure, always subject to doubt. In most of the films of the love story group, identity is insured by the fact that it is the man who commits adultery, who steps outside the boundaries of marriage. Only the man can survive this situation. If the woman does commit adultery [...], she must die.²⁹⁵

²⁹⁵ Aceptables mientras imiten exactamente el lazo matrimonial y la mujer se mantenga fiel al hombre. [...] En la medida en que la mujer dé muestras de un deseo que exceda los límites del matrimonio, ella es problemática. Mientras que lo maternal se asocia con la seguridad y lo obvio, el estatus de la mujer como esposa o amante es menos seguro, siempre objeto de duda. En la mayoría de los filmes del grupo de la historia de amor, la identidad se asegura por el hecho de que es el hombre quien comete adulterio, quien camina fuera de los límites del matrimonio. Sólo el hombre puede sobrevivir a esta situación. Si la mujer comete adulterio [...], ella debe morir.

Así, en la medida en que a la mujer se le permite desear, el ejercicio del deseo debe mantenerse acotado dentro del ámbito matrimonial y, si no, en relaciones que pongan en primer plano los valores de seguridad y fidelidad de aquél. La relaciones que Ann despliega en la cinta no pueden, en ningún caso, enmarcarse en el tipo ‘seguro’. En primer lugar Ann, después de haber sido abandonada por Bob, no se plantea mantenerse fiel a éste, no espera para ver si cambia de opinión, aunque las expectativas de género marquen como habitual que “it is the woman who has the time to wait, the woman who has the time to invest in love”²⁹⁶ (Doane: 1987b: 109). Sin embargo tampoco pretende iniciar una relación que imite a la anterior con Bob, en la que se reconstruya la monogamia de larga duración con la que el patriarcado se siente seguro, sino que tiene el sexo como objetivo prioritario pero para ser construido como discurso, como uno de los monólogos que proyecta sobre la figura de Bob. Así, Ann se reconstruye como sujeto de su sexualidad, en lo que para ella es una relación casual con Don.

Estrechamente enlazados entran en la casa de Ann. Ésta cierra la puerta de un portazo. Don la separa unos instantes de sí. Le toca el rostro. La mirada de Ann es enigmática, está llena de pena, de placer, de desprecio, de deseo. Va a utilizar a Don, pero no va a hacerlo como una mártir, sacrificando su cuerpo, sino que está dispuesta a disfrutar cada segundo. Don le desata el albornoz y cuando va a abrírselo, ella le detiene. Le susurra al oído.

ANN.— No, hasta que tú te desnudes. (Coixet: 1998: 53)

Esa ausencia de sacrificio en el despliegue de la sexualidad de Ann y ese posicionamiento como sujeto del deseo debe ser vista en combinación con la negación de Ann de convertirse en el sujeto de la mirada de Don, a no ser que compartan la vulnerabilidad de la desnudez. La sexualidad de Ann busca vengarse de Bob, pero también seguir adelante, continuar con ese discurso sobre sí misma en

²⁹⁶ Sea la mujer quien tiene tiempo para esperar, la mujer quien tiene tiempo para

el que se autoconstruía, haciéndolo esta vez como sujeto de una sexualidad que, en el Woman's Film clásico, debía reservar para el hombre más casadero (Doane: 1987b: 119), un perfil que Don podría cumplir pero en lo que no repara Ann.

Es evidente, ya en este punto, que *Cosas que nunca te dije* se aleja de las posiciones del deseo habituales en el Woman's Film, de los escenarios femeninos de espera que, en esta cinta, son fundamentalmente desarrollados por el protagonista masculino, quien después de este encuentro sexual esperará una llamada de Ann que nunca llegará. Su deseo por Ann, además, se ve alimentado por su 'imaginación hiperactiva', unas fantasías —cuyo cambio correspondiente en el relato hacia la focalización interna no es señalado por ningún recurso estilístico concreto— que al ser propias de las mujeres en este género cinematográfico, feminizarían, según afirma la teoría (Doane: 1987b: 107), la figura de Don. Si bien las fantasías son exclusivas de este personaje, que protagoniza el escenario de espera más importante de la cinta, con el que se abre la narración *in media res*, otros muchos se despliegan a lo largo de toda la película.



Tras la primera escena de presentación de Ann en la tienda donde trabaja, ésta y Laurie se acercan a la puerta, que debido a que es opaca por la zona inferior, sólo deja ver sus caras y recuerda a esas ventanas desde las que las mujeres en los Woman's Films clásicos miran al exterior y esperan a un hombre que ni siquiera tienen la

invertir en el amor.

certeza de que vaya a volver. Sin embargo, Laurie y Ann no miran hacia fuera esperando que llegue nadie sino buscando el momento apropiado para salir, para ponerse en movimiento.

LAURIE.— Ha parado de llover. No me gusta conducir lloviendo.

ANN.— A ti no te gusta conducir.

LAURIE.— No me gusta conducir sola.

ANN.— A mí me encanta conducir sola.

LAURIE.— ¿Nos vamos?

ANN.— Venga.²⁹⁷

El diálogo, además de señalar esta puesta en marcha de los personajes, busca definir a Ann —a quien el espectador aún casi no conoce ya que nos encontramos en los primeros minutos de la cinta— mediante la comparación con el personaje de Laurie, dando muestra así del funcionamiento de la lengua, tal como la entendía Saussure (1981: 195), quien señaló en su *Curso de Lingüística General* que ésta conformaba “un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros”. Así, el valor de Ann puede entenderse mejor en comparación con el de Laurie, a quien no le gusta conducir sola, aunque lo haga; la protagonista de Coixet, sin embargo, manifiesta su gusto por esta actividad, que revela estar un paso más allá en una hipotética escala gradual de autonomía.

Este valor diferencial volverá a ponerse en juego en las constantes conversaciones que tienen estas dos mujeres sobre las relaciones sentimentales. Si bien hemos visto cómo Ann se mantiene en silencio, Laurie narra cíclicamente sus rupturas y reconciliaciones con Jim, su novio. Este proceso circular que Laurie describe es, afirma Doane (1987b: 107), típico del subgénero de la historia de amor, donde “the temporal structure of the films is often insistently

²⁹⁷ Diálogos extraídos directamente de la película, ya que es una escena que no se presenta en el guión de Isabel Coixet (1998).

repetitive or cyclical.”²⁹⁸ Sin embargo Ann nuevamente se configura diferencialmente a su amiga cuando ésta le cuenta que Jim y ella han vuelto a romper. Así, Ann exclama: “[p]or el amor de Dios, deja de fastidiarme con esa estúpida historia.” (Coixet: 1998: 49). Esa estúpida historia de no progreso, de no evolución, de estancamiento y espera, la típica historia de amor donde la mujer permanece anclada a un deseo nunca satisfecho, es precisamente la historia de la que se distancia tanto Ann como *Cosas que nunca te dije*, poniendo en primer plano las convenciones del género para subvertirlas desde dentro, un mecanismo de *mise en abyme* que será más evidente y veremos más adelante en *Mi vida sin mí*.

En cualquier caso, la espera, con sus significados asociados de inseguridad y pasividad, no desaparece por completo del conjunto de los rasgos de la identidad de Ann. No obstante, ésta no puede asociarse a un personaje concreto, ni a los dos protagonistas, sino que más bien configura parte del marco identitario en el que se mueven cada uno de los personajes de la película. Así lo demuestran las dos secuencias en las que la cámara se desplaza a lo largo de una fila de coches que esperan que se levante la barrera en un paso a nivel y en las que, además de los dos protagonistas, toda una serie de secundarios se hacen preguntas en *off*.

DON.— Preguntas: ¿Puede alguien que es incapaz de ayudarse a sí mismo, ayudar a los demás? ¿Puede alguien que está deseando tener... darse vacaciones de sí mismo, dar motivos a otra persona para que siga viviendo? [...]

HONDA.— ¿Deberíamos hacerle la circuncisión a Johnny?

FORD MERCURY.— No, no tuve que hablarle a ella en ese tono, ¿o, sí?

MITSUBISHI.— ¿Por qué siempre tiene que tener la última palabra? [...]

RANGE ROVER.— ¿De qué me estoy olvidando? Sé que hay algo que olvido, espero que no sea importante.

²⁹⁸ La estructura temporal de los filmes a menudo es insistentemente repetitiva o cíclica.

SAAB.— ¿Por qué demonios tuve que decir esta estupidez?
[...]
HONDA ANN.— ¿Qué voy a hacer ahora? ¿Qué voy a
hacer ahora? (Coixet: 1998: 23-24)

Esta perplejidad que manifiestan cada uno de los personajes de *Cosas que nunca te dije* y que se mantiene en casi todos los filmes de Coixet, no sólo se configura como una de las pocas posturas “medianamente honest[as]” que reconoce la directora, sino que tiene una traducción significativa en sus filmes mediante la constante enunciación de preguntas. Para la directora (Camí-Vela: 2005: 70 y 69), “[u]no consigue algo cuando propone las preguntas correctas —si es que hay preguntas correctas—, las preguntas que te ayuden a avanzar en la vida, a explorar, a tener una aventura interior”. Así, aunque la espera está vinculada prioritariamente a la pasividad, las preguntas que cada uno de los personajes de esta cinta se realizan mientras aguardan en fila sirven para dotar de otro significado a esta no-actividad, propiciando la posibilidad de un movimiento, un cambio en los personajes.

Lo analizado hasta ahora no sólo debe darnos a entender la posibilidad de subversión de los significados de algunos códigos clásicos del Woman’s Film —la espera vinculada con la pasividad— sino también su subversión en cuanto a la diferencia sexual. Es decir, que las convenciones de pasividad que se entendían propias del sujeto femenino o feminizado, en realidad no pertenecen en exclusiva a un género, sino más bien al ser humano en general en algunos momentos determinados de su existencia y, por tanto, que no se trata de que los hombres que las desarrollan estén feminizados ni de que las mujeres que llevan adelante la acción están masculinizadas, sino de que estas posiciones activas y pasivas no son esenciales y propias de un género, sino cambiantes, y que una única persona puede poner en práctica ambas, construyéndose así como un sujeto contradictorio y complejo.

Si bien, según es propio en el subgénero de la historia de amor, los escenarios de espera hacen su aparición en *Cosas que nunca te*

dije —tal como sucede en la escena en la que Ann, Bob y Diane se encuentran en el hospital para conocer el destino de Don, quien ha sufrido un disparo—, también una sala de espera nos acerca en *Mi vida sin mí* a este lugar común. Esta otra Ann comienza su verdadera andadura en la narración en un hospital, donde parece retenida contra su voluntad, como señalan sus constantes intentos por saber cómo se encuentran sus hijas fuera de este recinto. Esta protagonista de Coixet se encuentra parcialmente presa de una institución que, según se ha señalado con anterioridad, busca examinar su discurso y su cuerpo, y así controlarlo. Sin embargo, la historia se sitúa de forma engañosa precisamente en este paradigma para romper con él después de los primeros compases del relato. Para Ann esta sala, donde aguarda a ser atendida primero y a que le den los resultados después, será el último de los escenarios de espera en los que se ubique, pues su despertar del sueño que es su vida se produce en el momento en que recibe la noticia de su inmediata muerte. Para ello pone en marcha una serie de objetivos que conviene analizar en aras de estudiar el despliegue de su (hetero)sexualidad. Así, Ann escribe “de corrido, como si las palabras hubieran estado agazapadas en su interior”, su séptimo deseo: “hacer el amor con otros hombres para ver cómo es” y el octavo: “hacer que alguien se enamore de mí” (Coixet: 2003: 42).

Estos deseos de Ann, que como Coixet describe, parece que estaban esperando una oportunidad en su interior para salir, son útiles por dos motivos. Para empezar porque modelan la idea de que las mujeres no se constituyen en esencia como ausencia, pasividad o ‘falta’, es decir, que no se trata tanto de que las mujeres no tengan deseos, no es que Ann no los tuviera antes, sino que se encuentran reprimidos por los dispositivos cotidianos de poder que aseguran la normalización²⁹⁹ y así el control del cuerpo femenino. La segunda

²⁹⁹ Siempre que en esta Tesis Doctoral empleamos el término ‘normalización’, lo hacemos con el sentido que le otorga Foucault (1986: 189), para quien se trata de un instrumento de poder que “obliga a la homogeneidad; pero individualiza al permitir las desviaciones, determinar los niveles, fijar las especialidades y hacer útiles las diferencias ajustando

utilidad, por otra parte, deriva de que esta configuración de deseos de Ann puede ayudar a entender la construcción que la directora y guionista ha llevado a cabo de las posiciones de sujeto de su protagonista femenina con respecto a su sexualidad.

Los deseos número siete y ocho de Ann podrían ser leídos como un par binario que clásicamente se configuraría en una lógica de oposición. Este binomio hace referencia a la actividad libre o a la represión de la libido de la que hablaba Freud. En términos psicoanalíticos la posición tradicionalmente pasiva de la mujer, en lo que respecta al deseo, se deriva de su paso a través del complejo de Edipo, un proceso que reprime la actividad de la libido, mientras que en el niño la acentúa. No obstante, tal como puntualiza de Lauretis (1992: 224) “todo el mundo tiene su ego, incluso las mujeres, y por definición, el ego debe ser activo o al menos imaginarse de forma activa. De ahí que Freud se vea obligado a postular la fase fálica en las mujeres” en el periodo anterior a la represión de la libido, es decir, la fase pre-edípica.

La libido es, pues, en esa etapa, activa en las mujeres. El propio Freud (2008: 133) reconoce que la “vida sexual de la mujer se divide siempre en dos fases, la primera de las cuales es de carácter masculino, mientras que sólo la segunda es específicamente femenina”. Sin embargo, como él mismo afirma (Freud: 2008: 92), después de un primer desarrollo paralelo entre los sexos, el proceso de represión de la libido que conllevaría el alcance de la “feminidad” para la niña —el que es visto por Freud como el camino correcto— no se completa casi nunca de forma total y de manera que clausure definitivamente, y sin posibilidad de retorno, la etapa primigenia. Y

unas a otras. Se comprende que el poder de la norma funcione fácilmente en el interior de un sistema de la igualdad formal, ya que en el interior de una homogeneidad que es la regla, introduce, como un imperativo útil y el resultado de una medida, todo el desvanecido de las diferencias individuales.” La normalización del sujeto supone, por tanto, su producción clasificada, regulada y controlada.

así enfatiza (*sic* Mulvey: 2009: 33) que “the development of femininity remains exposed to disturbances by the residual phenomena of the early masculine period. Regressions to the pre-Oedipus phase very frequently occur; in the course of some women’s lives there is a repeated alternation between periods in which femininity and masculinity gain the upper hand.”³⁰⁰ En otras palabras, de acuerdo con Freud, la mujer puede experimentar periodos de masculinidad y de feminidad a lo largo de toda su existencia.

No obstante, a este respecto es importante volver a precisar con de Lauretis (1992: 226) que “ambos términos, feminidad y masculinidad, no se refieren tanto a cualidades o estados del ser inherente a una persona como a posiciones que ocupa en relación con el deseo. Son términos de la identificación. Y la alternancia entre ellos, parece sugerir Freud, es una característica específica de la subjetividad femenina.”

Es posible encontrar múltiples ejemplos de películas dentro del cine clásico que han funcionado en apariencia dentro de este esquema de deseo ambivalente y más dentro del Woman’s Film, que funciona, según sus propios principios, sacando a la luz las fantasías femeninas y los objetivos y fuentes de su deseo. Sin embargo, esto no quiere decir necesariamente que se trate de películas cercanas a lo que las teóricas fílmicas feministas demandan, es decir, la construcción de un lenguaje basado en otra medida del deseo. Es más, en el Woman’s Film, como parte del cine comercial, sucede todo lo contrario si se piensa que, como señala de Lauretis (1992: 244-245),

el cine comercial trabaja siempre para Edipo. Así, cuando una película pone en juego, inconsciente o accidentalmente, un deseo dividido o doble [...] debe mostrar ese deseo

³⁰⁰ El desarrollo de la feminidad permanece expuesto a disturbios causados por el fenómeno residual del periodo masculino primario. Las regresiones a la fase pre-édipica ocurren frecuentemente; en el curso de las vidas de algunas mujeres hay una alternancia repetida entre periodos en los que la feminidad y la masculinidad toman la delantera.

como algo imposible o engañoso [...] y entonces pasa a resolver la contradicción de forma muy similar a como lo hacen los mitos y los mitólogos: con la destrucción total o la territorialización de las mujeres.

Cualquier nuevo lenguaje o encarnación del funcionamiento del deseo de la mujer, debería, pues, abarcar ambas posiciones sin destruir o territorializar al sujeto femenino. Un Women's Cinema, por tanto, al contrario de lo que sucede en el Woman's Film, debería sacar a la luz esta contradicción del deseo femenino y evitar darle una resolución y simplificación definitiva en la clausura del filme.

En *Mi vida sin mí*, el deseo/objetivo séptimo de Ann, “hacer el amor con otros hombres para ver cómo es”, encarna la que ha sido concebida como la posición ‘masculina’ —el deseo activo, la mirada—, mientras que el número ocho, “hacer que alguien se enamore de mí”, a la ‘femenina’, al deseo de ser deseada/mirada. Sin embargo, tal y como se va a especificar, Coixet convierte esta lógica de oposición binaria típica del pensamiento occidental en una contradicción “que no puede y no tiene por qué ser resuelta”, como afirma de Lauretis (1992: 242).

En *Mi vida sin mí*, el juego de miradas —en tanto puesta en escena del deseo— que Isabel Coixet despliega va a dar cuenta, precisamente, de esa contradicción. Ann, en tanto objeto y sujeto de la mirada, cobra especial relevancia en la escena de la lavandería, *locus* romántico por excelencia, como parece ya evidente, para la directora.

Tal como se presenta en la cinta, de noche Lee se encuentra sentado en el sofá de la lavandería, los pies descansando sobre una silla, mientras lee la ya mencionada novela *Middlemarch*.³⁰¹ En ese

³⁰¹ En realidad el título del libro no se conoce en esta escena, ya que la cámara no recoge ninguna imagen frontal de Lee en la que pueda verse. Sin embargo,

momento entra Ann, cargada con una bolsa llena de ropa sucia que coge con las dos manos. Lee la oye entrar y gira su cabeza para verla. En un plano largo Coixet muestra tanto a Ann, empezando a meter las prendas en la lavadora, como a Lee, que empieza a observar a la protagonista sin que ella se percate. Por corte, la cámara cambia de posición para ubicarse fuera de la lavandería, desde donde, en otro plano largo pero con perspectiva frontal, recoge la imagen de Ann a través del escaparate del establecimiento, donde la protagonista parece situarse como parte de los objetos de exhibición y consumo del capitalismo —entre los que se encuentran las mujeres.



En el siguiente plano, ahora mucho más corto y de nuevo en el interior del establecimiento, la cámara se centra ahora sólo en la cara de Lee, que sigue mirando a la protagonista. Coixet pone en primer plano, mediante esta focalización mucho más dirigida, la cuestión de la mirada. Lee ha pasado, así, de disfrutar del placer de la lectura, al placer curioso de mirar a Ann. No obstante, como él sí es consciente de su propia mirada —distinto a los espectadores en el cine— disimula manteniendo el libro delante de sus ojos. La entrada de Ann al fondo del plano, desenfocada, mientras se sienta en el otro extremo del sofá en el que está Lee, hace que éste deje, aún con dificultades, de mirarla.

En esta escena Coixet muestra la falta de inocencia que tiene la mirada a través de la personificación de este dispositivo en la figura

cuando Ann llega a casa, entre su ropa limpia encuentra el libro de Lee, momento en el que el espectador puede reconocer su título.

de Lee. Si en el plano ‘escaparate’ Coixet coloca la cámara en la aparente posición inofensiva del espectador que mira ‘el mundo’ que se desarrolla al otro lado de la pantalla —el escaparate es, por tanto, la metáfora de la pantalla de cine—, en el siguiente plano niega tajantemente semejante candidez. El personaje interpretado por Mark Ruffalo, que bien podría estar encarnando al espectador del cine en particular, o la figura masculina mirando la femenina en general, intenta que el objeto de su mirada no le mire mirándola. De esta forma Lee está reconociendo su responsabilidad en un acto que, en tanto intencional, no tiene nada de inocente. Esto es exactamente lo contrario a cómo se despliega el dispositivo cinematográfico clásico a través del cual el público del cine no es consciente ni de su propia mirada ni de la de la cámara que media este proceso. Los espectadores, tal como afirma de Lauretis (1989: 98),

they have the impression that the events, people, and places figured on the screen exist somewhere, in a objective —if fictional— world created by the filmmaker, the director, the artist. Thus, having no say and no control over the film’s world or its images, the spectators fell exempt of any responsibility [...]. Classical cinema, in short, seems to offer the spectator a safe fantasy.³⁰²

Es evidente que si bien el cine clásico parece ofrecerle al espectador una fantasía segura, la fantasía de Lee, en tanto significada por Coixet en la figura de Ann, no se representa de la misma manera. La cineasta parece señalar a través de Lee el compromiso que tiene el espectador con su propia mirada apartándose así de los cánones del cine convencional. El cuestionamiento de la mirada parece encontrar uno de sus espacios propicios en el cine de Isabel Coixet en la

³⁰² Tienen la impresión de que los acontecimientos, personas y lugares que aparecen en la pantalla existen en alguna parte, en un mundo objetivo —y ficcional— creado por el que hace la película, el director, el artista. Así, sin tener nada que decir y ningún control sobre el mundo del filme o sus imágenes, los espectadores se sienten exentos de cualquier responsabilidad. [...] El cine clásico, en breve, parece ofrecer al espectador una fantasía segura.

lavandería, un emplazamiento que ella considera no sólo un lugar romántico, sino, según afirma Cerrato (2008: 42), como el símbolo de las personas que se pasan su vida cuestionándose todo. Coixet se cuestiona, sin duda, el lugar de la mirada en el cine, algo que sucede desde sus primeros pasos en este medio, cuando rodó su primer cortometraje, *Mira y verás*, en el que ponía en escena la “historia de dos personajes que se espían a través de un agujero en la pared y que a su vez son espiados por otra persona con unos prismáticos.” (Cerrato: 2008: 48).

La escena de *Mi vida sin mí* continúa con un intercambio de miradas de soslayo entre los dos personajes. Lee mira a Ann y seguidamente vuelve su mirada al libro. Ann por su parte mira hacia delante, pensativa y cansada, bosteza, y en una ocasión le mira a él, como quien se sabe mirada. Es decir, Ann es mirada y contesta mirando. En ese momento Lee, inquieto, necesita poner en marcha sus deseos. Para ello se levanta, deja el libro y se dirige hacia la puerta. Ann le ha echado una mirada corta, casi podría decirse que desinteresada si no se conociera la imposibilidad de dicho estatuto. Una vez en la puerta Lee le pregunta si quiere un café, pues él va a por uno. Inseguro, mira hacia todos los lados hasta que consigue mirarla directamente. Ann, después de rechazar la oferta, termina aceptándola, arrepentida en cuanto entiende el significado de ese café. Lee está llevando al terreno de la acción el interés que demostró antes con su mirada. La cámara, que hasta ese momento se había mantenido a la altura de la intersección de la mirada de los dos personajes, uno sentado y otro de pie, se recoloca a la altura de Ann para enfocarse ahora en su mirada, que sigue a Lee mientras se marcha. No parece haber en los ojos de la protagonista ningún matiz de duda, no refleja la misma inseguridad que sí manifiesta Lee, aunque tampoco hay ningún signo de dominación, de haberse hecho dueña de la situación, de haber adoptado la supuesta posición masculina a pesar de estar poniendo en marcha su octavo deseo.



La siguiente escena, la número 37, se resume en el guión con dos frases sin más especificaciones: “Lee entra en la lavandería con dos cafés en la mano. Ve a Ann durmiendo” (Coixet: 2003: 55). Sin embargo, lo que como guionista Coixet simplifica, como directora lo enriquece: con la cámara posicionada en un lateral de la lavandería, muestra a Lee entrando con los dos cafés, Ann está tumbada sobre el sofá, dormida. Lee la mira y se queda perplejo, la respuesta de Ann a su ofrecimiento, a su deseo, dista así de la mujer deseando ser deseada. La cámara se funde a negro y vuelve en menos de un segundo mediante fundido encadenado a la escena, que se ha seguido desarrollando en ese tiempo en el que se le ha negado al espectador la visión. Lee, después de dejar el café en el suelo, se sienta en una silla. De nuevo la imagen, con la misma estrategia visual, se funde a negro y regresa a la escena, que recoge ahora a Lee en proceso de tapar a Ann con su chaqueta. El mismo procedimiento nos lleva al negro y, de vuelta, un plano más corto enfoca la cara de Ann dormida. La sensación que produce la cámara cerrando y abriendo en negro, mediante fundidos encadenados, recuerda a la del propio parpadeo de los ojos, apenas apreciable para el que mira, pero que interrumpe la observación por un instante mínimo.

La percepción del espectador de dicha escena se señala como construida por el ojo de la cámara, que también, como el del ser humano, parpadea interrumpiendo la continuidad de la escena. En este caso Coixet, mediante el montaje, niega el convencional recurso de la transparencia de la mirada de la cámara, y apunta hacia la mirada del espectador, señalando su participación y su responsabilidad, e incluso la falacia de los sentidos, que crean una

continuidad, una naturalidad que no es tal. La realidad, como las escenas de las películas, es construida con un aspecto falaz de inmediatez por los dispositivos de los sentidos: la vista y el oído. Con estas imágenes, Coixet rebate la naturalidad de la percepción, mostrando una, evidente ya, parcialidad de la mirada.

A partir de dicho momento, el objetivo de la directora se concentra en la acción de Lee que, desde que aparece con lentitud por el marco izquierdo de una imagen en la que no figuraba —de nuevo demostrando la parcialidad de la mirada de la cámara, que recoge sólo un marco discreto de una acción mayor— y recurriendo ahora a fundidos con sobreimpresiones del cuerpo del personaje que marcan el paso del tiempo, se va colocando en el centro de la imagen para acercarse a Ann, hasta encontrarse a menos de medio metro de la protagonista e, incluso, inclinando la silla para observarla más de cerca.

Dos son las cuestiones que parecen ponerse de relevancia en esta escena: para empezar Coixet estaría señalando la precisa y necesaria construcción de la centralidad de la mirada del hombre, es decir, cómo éste no se encuentra de forma esencial o natural dominando la escena, en el lugar central desde el que ejercer el control de la mirada, sino que esta posición debe entenderse como coyuntural, un emplazamiento que debe ser construido, tal como hace Lee acercando poco a poco la silla hasta donde puede observar. Por otra parte, la distancia con la que Lee observa a Ann se completa también con una cercanía que se le hace precisa. Esta necesidad apunta hacia lo que Laura Mulvey (1988: 8) señala como los

dos aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de la mirada en la situación cinematográfica convencional. El primero, la escoptofilia surge del placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. El segundo, desarrollado a través del narcisismo y de la constitución del ego, surge de la identificación con la imagen vista. En términos cinematográficos, uno implica

una separación de la identidad erótica del sujeto con respecto al objeto que aparece en pantalla (escoptofilia activa); el otro exige la identificación del ego con el objeto en pantalla a través de la fascinación del espectador con y del reconocimiento de su semejante. El primero es función de los instintos sexuales, el segundo de la libido del ego.

Si bien no es habitual en el cine que los dos mecanismos se den a la vez, pues el hombre —como habitual espectador en mente de los productores— no suele identificarse con la mujer a la que usa como objeto de estimulación sexual, la puesta en escena de Coixet los apunta como coexistentes, señalando nuevamente la mirada como un mecanismo complejo que puede ser reconstruido en una nueva economía que rechace la naturalización tradicional y que permita el desarrollo de un nuevo lenguaje del deseo que ponga en primer plano la contradicción. Esta contradicción permite, así, que dicho lenguaje no esté sustentado ni sustentando la estructura dominio/sumisión que es la base del cine clásico y de sus dispositivos de la mirada.

La escena 38 finaliza la secuencia de la lavandería. Ya de día, y con Lee aún en la silla mirando a Ann, ésta se despierta. Al abrir los ojos mira al hombre que hay frente a ella y reacciona. Se incorpora y la cámara en mano de Coixet, que se encontraba a la altura de los ojos de Ann mientras ésta estaba tumbada, se modifica con el movimiento de su protagonista hasta alcanzar, nuevamente, la altura de su mirada. La mirada de Coixet parece, así, interesarse siempre por la de sus protagonistas, algo que puede considerarse un recurso habitual de la cineasta, desplegado también, por ejemplo, en *Cosas que nunca te dije*, donde, como ella misma afirma, “procuraba que la cámara estuviera siempre a la altura de los personajes, de forma que hasta cuando Ann permanece sentada en el suelo, la cámara estaba sobre un cajón a su misma altura” (Andreu: 2008: 41).

En la escena de la lavandería de *Mi vida sin mí*, después de hablar de la colada, Ann le pregunta a Lee si la ha estado mirando

mientras dormía. Para ello Ann utiliza el verbo *'to watch'*³⁰³ (Coixet: 2003: 157), el mismo que se usa en el idioma anglosajón para 'ver la televisión' y para observar o vigilar y, por tanto, connota un interés de Lee, un énfasis que se aleja de la inocencia, o, como poco, relaciona el objeto de la mirada con la exhibición que se produce en la televisión. Cuando Lee le confiesa que, efectivamente, la ha estado mirando, Ann le pregunta: "¿por qué?"³⁰⁴ El cuestionamiento de Ann informa al espectador de que la protagonista necesita una razón para esa contemplación, que ni asume como propia ni se siente cómoda en una posición supuestamente femenina que la construiría, como afirma Mulvey (1988: 15), en tanto "ícono, exhibida para la mirada y el placer de los hombres, controladores activos de la mirada". La protagonista de Coixet no asume sin resistencia su lugar como objeto de la mirada, y se distancia de esta característica que presenta la identidad femenina en el cine clásico. Esa posición que ha asumido de manera temporal debe tener una motivación. Es por ello que le pregunta a Lee si ha roncado; Lee lo niega, le dice, en cambio, que babea cuando duerme.

La curiosidad de Lee por Ann, sin embargo, no responde con exactitud a dicha situación masculina de sujeto de la mirada, de la acción, es decir, a unas condiciones de dominio del medio y del objeto de la mirada que, por otra parte, al estar dormida, ni siquiera se siente mirada ni, así, dominada. El interés de Lee parece deberse más bien a un encuentro mutuo entre dos personas cuya posición no se manifiesta como masculina ni como femenina, sino en un terreno

³⁰³ Como es conocido, *Mi vida sin mí* está grabada en inglés, idioma en el que hay muchos matices para la acción de mirar, como veremos más adelante. Si bien, en general, se utiliza el guión en su versión española, ya que la Tesis Doctoral utiliza como primer idioma el castellano, en este caso estamos usando el guión en inglés, gracias a que la edición de Ocho y medio es bilingüe. Aunque la edición inglesa es la que más se ajusta a los diálogos puestos en escena en el largometraje, la lógica nos dicta que usemos la edición española siempre que nos sea posible en esta investigación, ya que parece preferible la propia traducción publicada del guión que la que podamos llegar a hacer nosotros mismos.

³⁰⁴ Extraído literalmente de la cinta, esta pregunta no aparece en el guión.

intermedio que no encaja de forma excluyente en esos parámetros. Esto se debe a que Lee comparte con Ann una situación de desamparo que no es la típica en la que el cine clásico representa al héroe masculino. Ambos están en un momento clave de sus vidas, de alguna manera perdidos en la sociedad en la que viven³⁰⁵ y es en ese escenario de desconcierto en el que sus miradas se encuentran fuera de los parámetros tradicionales. Ninguno puede representar el rol que la cultura en la que viven ha construido para ellos.

La escena 38 termina con Ann poniéndose de pie; la cámara de nuevo recuperando altura, manifestando de nuevo la importancia que le concede a la mirada de la protagonista. Lee le da la bolsa de ropa y ella se aleja, poco a poco, sin dejar de mirarle a la cara. En ese momento Lee se presenta y le tiende la mano. Ann, sin darle la mano pero mirándosela, le dice su nombre. La inseguridad de él hace que recoja su mano y la meta en el bolsillo. Ann se despide, se gira y sale. En el marco derecho de la imagen la vemos mirándole aún. Como consecuencia de esa mirada, Ann vuelve a entrar en la lavandería. Lee reacciona, quiere hablar con ella, y le asegura que quiere que se quede la chaqueta con la que la había arrojado mientras dormía. Ann le mira largamente, le asegura que se la devolverá (Coixet: 2003: 56-57) y con esa promesa de un encuentro futuro, se va. La cámara recoge la salida de Ann desde la espalda de Lee que mira cómo se marcha a través de su propio reflejo en el escaparate de la lavandería. Ese reflejo es a través del que Lee mira a Ann a la vez que se mira a sí mismo mirando. Por analogía podemos suponer que Ann, al otro lado, mientras miraba a Lee, también se encontró con su figura en el reflejo, lo cual la posiciona como sujeto y objeto de su propia mirada.

³⁰⁵ No se puede proceder en este estudio a un análisis de la figura de Lee, pero se trata de un hombre con la masculinidad —entendida como lo haría el patriarcado— quebrada, al que acaban de abandonar y que ha perdido hasta los muebles de su casa. Está, como la mayor parte de los personajes de Coixet, estancado en una situación sin saber qué hacer. Lee sigue esperando, sin esperanza, a que la persona que se llevó sus muebles vuelva (Coixet: 2003: 181). Don, en *Cosas que nunca te dije*, y Lee presentan, como parece, identidades de género no patriarcales.

En definitiva, es posible afirmar que no existe en esta escena la estructura de dominio y sumisión fija y polarizada en base a la diferencia sexual —que entiende la biología como esencia— que caracteriza al cine clásico. Lee mira a Ann, pero también se mira a sí mismo. Ann mira a su vez a Lee —no sólo se conforma con ser mirada, ni siquiera entiende por qué tendría que ser mirada sin una razón— a la vez que se ha visto también a sí misma en el reflejo del escaparate. Los matices de esta escena señalan como su verdadero protagonista las inseguridades tanto de Ann como, sobre todo, de Lee, quien no opera aquí como sujeto clásico. Inseguridades que nada tienen que ver con la mirada como ejercicio de control y dominación. Aquí, las miradas son recíprocas, parten de los dos y se las devuelven el uno al otro. No hay uno, por tanto, que se sitúe como la autoridad. Aunque si bien no existe esa dominación, sí permanece el placer que supone el mirar. Ann siente la emoción de estar siendo mirada, pero no se le basta con eso. Esa es la razón por la que vuelve a entrar en la lavandería, quiere seguir mirándole un momento más. Su mirada decide esa acción, como la de Lee decide la escena 37. Es un juego en el que no hay un verdugo y un sometido, un sujeto y un objeto. Ambos son las dos cosas y ninguna a la vez. La mirada de Ann, a la que Coixet por su parte ha enfocado con especial interés, no es sólo pasiva ni sólo activa, sino que manifiesta, de hecho, el funcionamiento ambivalente de su deseo. La directora de esta forma desestima el dispositivo clásico que estructura las miradas habitualmente en el cine patriarcal y construye uno que no se fundamenta en la lógica de los pares opuestos con base en la diferencia sexual. Si bien esto podría formar parte de los recursos habituales del subgénero de la historia de amor, que tiene que reconocer el deseo femenino para poder desarrollar la narración, la no resolución de una contradicción que perturba la estructura patriarcal —algo en lo que profundizaremos más adelante— se aleja de los patrones del *Woman's Film*.

Una vez que se han analizado los dispositivos de la mirada, parece posible comprender que los escenarios de espera de las pasivas

mujeres habituales de las historias de amor no se producen en *Mi vida sin mí*. El estado de expectativa, por tanto, forma parte más del personaje masculino que del femenino, aunque es evidente que él ha contribuido al desarrollo de la futura relación. Ann, días después, hará una llamada de teléfono que pondrá en marcha una relación adúltera con Lee, pero nunca criticada por una cámara que se mantiene a lo largo de toda la película privilegiando el punto de vista de la protagonista.

Si bien el deseo de Ann por Lee y de éste por Ann —narrativizados en términos auditivos más que visuales en dos gritos recíprocos de los dos personajes dentro del coche de Lee— tiene un matiz subversivo en tanto se presenta como adulterio, también puede ser concebido como imitación del lazo matrimonial, en el que se produce lo que Ann llama “el clásico caso de enamoramiento” (Coixet: 2003: 111). De esta forma, los dos objetivos de Ann confluirían en el personaje de Lee, quien se convierte, como apuntan Virginia García de Lucas y Antonio Weinrichter (2007: 21) en “la personificación carnal de los dos deseos ‘pre-mortem’ de Ann”. Esta idea, a pesar de que el mantenimiento de ambos deseos es contrario a la ideología patriarcal, podría entenderse como una resolución —que tradicionalmente ha buscado la unidad, la simplificación— de una contradicción que la institución del patriarcado ve como amenazante. Es decir, aunque el significado sí supone una subversión de los términos clásicos, el significante, la puesta en escena formal de los deseos, en tanto disuelve su contradicción, arruinaría en parte los logros obtenidos.

No obstante, existe una escena en el guión que da al traste con esta hipótesis y que reafirma el interés de la cineasta por distanciarse—al igual que lo hizo desde los años setenta la vanguardia feminista— de las reducciones fáciles que forman la estructura básica del cierre narrativo que, como afirma Mulvey (2009: 165), “resolves contradiction and stabilizes the energy for change

generated by a storyline.”³⁰⁶ Se trata del final de la escena número 32 y la número 33 entera, que preceden, precisamente, a la escena de la lavandería y que forman parte del mismo día en la diégesis.

En la escena 32 Ann ha entrado en el ‘Tina’N Tony’s’, un “local pequeño y oscuro con billar, lleno de *memorabilia* de los dueños” (Coixet: 2003: 49). Allí, después de encontrarse con la peluquera —interpretada por la actriz María de Medeiros— amante de Mili Vanili, Ann se queda en la barra bebiéndose una cerveza.³⁰⁷ “Un chico de unos veintiún años se pone a su lado. Es guapo, con una belleza casi infantil, sin barba, lleva una camiseta demasiado planchada.” (Coixet: 2003: 51). El chico la saluda y la invita a bailar y a otra cerveza. Ann rechaza ambas cosas y se dispone a irse. Cuando el chico le pide que se quede, ella le pregunta por qué debería hacerlo, a lo que él contesta: “porque la cosa que más me gustaría del mundo ahora es hacer el amor contigo.” (Coixet: 2003: 52). Ann, por toda respuesta, se acerca a él con ímpetu y le besa. Mientras salen del bar cogidos de la mano, la voz de Ann se escucha en *off*.

ANN.— No puedes creer lo que estás haciendo pero lo estás haciendo. ¿Vas a dejar que un tipo con cara de bebé al que hace apenas cuatro minutos no habías visto nunca, te folle sólo porque vas a morir dentro de poco y quieres saber cómo es hacerlo con otro hombre? Sí, claro, la respuesta es sí. [...]

Los cristales del coche están empañados. Ann y el chico están follando dentro. No vemos lo que pasa pero la voz de Ann nos acompaña.

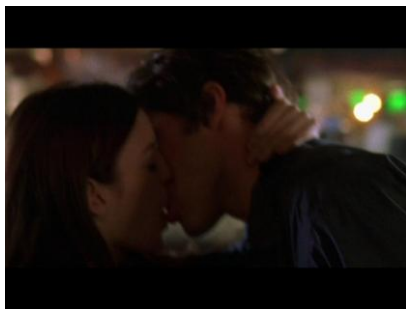
ANN.— Qué extraño, dejar que este tipo te chupe los pezones, te lama el cuello, te acaricie entre las piernas... Casi te dan ganas de reír, como si tuvieras cosquillas. Está muy excitado... no ha hecho el amor muchas más veces

³⁰⁶ Resuelve la contradicción y estabiliza la energía de cambio liberada por la trama.

³⁰⁷ Cumpliendo así con otro de sus deseos, que consistía en fumar y beber tanto como quisiera.

antes de ésta, pero está tan cachondo, te está deseando tanto que empiezas a desearlo tú también, y él se da cuenta y se pone aún más cachondo, y te está follando y a ti realmente te gusta y de repente... te corres antes que él, y luego él cae sobre ti con un gemido. (Coixet: 2003:53-54)

Esta escena, que en ningún caso imita el lazo matrimonial, pues se trata de sexo casual entre dos desconocidos que ni siquiera conocen sus respectivos nombres, narrativiza el cumplimiento del séptimo deseo de Ann, un deseo que no tiene ningún matiz romántico, sino simplemente sexual. Supone así la constatación desde el guión de que Coixet no pretende reducir las contradicciones de Ann; sin embargo esta escena, finalmente, no aparece en la película. Concretamente el metraje corta a partir de que la peluquera se vaya a la pista de la discoteca a bailar una canción de Mili Vanili, momento en el que Ann se queda sola y se acerca el joven, un movimiento que el espectador corriente no ve.



Es interesante señalar las razones de un recorte del que, podría afirmarse, Isabel Coixet se ha arrepentido con el tiempo. Los motivos pueden ubicarse en una auto-censura inducida por un “rechazo de las personas que estaban a su lado en el montaje. ‘Les parecía fatal ese polvo’, dice la directora con la cabeza un poco baja” (Morales: 2010: 483). Sarah Polley y Lisa Jane Robinson, la montadora, fueron las dos personas que influyeron sobre Coixet para que ésta eliminara la

escena, porque, según decían, iban a perder la simpatía de los espectadores por la protagonista.³⁰⁸

No obstante la directora parece haberse arrepentido de la decisión que finalmente tomó, algo que puede constatar en las palabras que dedica a esta escena en el prólogo del guión donde afirma recordar con “nostalgia” el momento en que “la maravillosa voz de Sarah [Poley] describ[ía] el polvo” (Coixet: 2003: 11). Este interés de la directora por esta secuencia que tenía tanta importancia para ella como para querer plasmarla en el celuloide el primer día de grabación, tal como ella misma apunta en dicho prólogo, se manifiesta también en la posibilidad de visionado de la secuencia para el espectador. Si bien en su proyección en los cines no se vio, en la siguiente etapa del mercado cinematográfico sí es posible tener acceso a ella, un hecho que para la directora sí parece tener relevancia.³⁰⁹ La película se completa como texto en el DVD, como en un libro existen los prólogos, las introducciones, las notas del autor. En el menú principal del DVD, junto al apartado de idiomas, película y escenas, se encuentran los extras. Es precisamente aquí donde pueden hallarse las escenas eliminadas que pueden completar la película. En *Mi vida sin mí* hay tres y una de ellas corresponde precisamente a ésta, cuyo título es “En el coche”. El interés de la directora por esta secuencia y por lo que, se ha visto en este apartado, en sí misma significa se concreta así en la disponibilidad para el espectador dentro del texto audiovisual comercial. Para Isabel Coixet, no cabe duda, se trataba de una escena importante y, aunque su

³⁰⁸ Declaraciones de la propia directora recogidas por los autores de la Tesis Doctoral en el coloquio abierto al público que se produjo con la directora durante las “II Jornadas de Mujer y Cine: la construcción de una mirada propia” que el Seminario Permanente de Investigación ‘Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)’ de la Universidad Complutense de Madrid organizó en colaboración con la Fundación Autor y CIMA entre el 4 y el 14 de marzo de 2013.

³⁰⁹ Precisamente en el encuentro que tuvo lugar con Isabel Coixet en las II Jornadas de Mujer y Cine, en una conversación privada con los autores de esta Tesis Doctoral, la cineasta quiso cerciorarse de que en el filme apareciera dicha escena eliminada, pues aseguró que a ella le gustaba mucho.

eliminación —motivada precisamente por residuos patriarcales que quedan en la propia mirada de las mujeres que la acompañaban en la sala de montaje³¹⁰— resta algunos matices subversivos a la (hetero)sexualidad de Ann, sí es posible afirmar que la directora no buscaba —ni de hecho lo hace, como veremos más adelante en este epígrafe sobre la sexualidad— resolver la contradicción de los deseos del sujeto femenino principal.

5.1.1.2. Sexualidad en los filmes del discurso médico

El análisis de la sexualidad femenina en *La vida secreta de las palabras* tiene como base, como ya apuntábamos, un subgénero distinto al de *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*, debido a que la historia de amor se desarrolla entre el supuesto terapeuta y la paciente, una de los claves semánticas, en la terminología de Rick Altman, de los filmes del discurso médico. Para comprender la forma en que estos *semas* se ponen en funcionamiento en la sintaxis, es necesario que partamos de las claves teóricas que Doane postuló para este subgénero en *The Desire to Desire*. Para empezar es necesario recoger la diferencia que existe entre los estatutos del cuerpo femenino en el cine clásico en general y en los filmes del discurso médico en particular. Así, como Doane (1987b: 39-40) señala,

[w]hen the female body is represented within mainstream classical cinema as spectacle, as the object of an erotic gaze, signification is spread out over a surface —a surface which refers only to itself and does not simultaneously conceal and reveal an interior. Such a fetishization of the surface is, of course, the very limit of the logic of this specular system [...]. The female body exhausts its signification entirely in its status as an object of male vision. In films of the medical discourse, on the other hand,

³¹⁰ Lo cual da cuenta tanto de la actualidad de la ideología patriarcal imperante en nuestra sociedad como de la necesidad de las investigaciones sobre representaciones de género.

the female body functions in a slightly different way. It is not spectacular but symptomatic, and the visible becomes fully a signifier, pointing to an invisible signified. [...] A technician is called for —a technician of essence— and it is the figure of the doctor who fills that role. Medicine introduces a detour in the male's relation to the female body through an erotization of the very process of knowing the female subject. Thus, while the female body is despecularized, the doctor patient relation is, somewhat paradoxically, erotized.³¹¹

Así pues, en la medida en que el cuerpo femenino es deserotizado, la erotización recae en el proceso de conocimiento del sujeto femenino y, por consiguiente, en la relación que se desarrolla entre el técnico —que en la mayor parte de los casos se trata de un médico, y más concretamente de un psiquiatra o psicólogo— y la paciente. Para Doane (1987b: 62-63), esto tiene claramente connotaciones negativas en tanto en estos filmes parece haber una tendencia a

to subdue excessive passion by institutionalizing it in a relation, first between doctor and patient and then between husband and wife. Rather than lending to the woman a

³¹¹ Cuando el cuerpo femenino es representado dentro del cine clásico convencional como espectáculo, como el objeto de una mirada erótica, la significación es extendida sobre una superficie —una superficie que se refiere sólo a sí misma y no sólo esconde y simultáneamente revela un interior. Tal fetichización de la superficie es, por supuesto, el propio límite de la lógica de este sistema especular [...]. El cuerpo femenino agota su significación por completo en su estatus como objeto de la visión masculina. En los filmes del discurso médico, por otra parte, el cuerpo femenino funciona de forma algo diferente. No es espectacular sino sintomático, y lo visible se convierte totalmente en un signifiante que señala a un significado invisible. [...] Se llamará a un técnico —un técnico de la esencia— y es la figura del doctor quien encaja en el rol. La medicina introduce un rodeo en la relación del hombre con el cuerpo femenino a través de la erotización del propio proceso de conocimiento del sujeto femenino. Así, aunque el cuerpo femenino es despecularizado, la relación doctor-paciente es, algo paradójicamente, erotizada.

heightened sensitivity and hence an elevated subjectivity, illness intensifies and rationalizes her status as an object of a medical discourse. [...] What the language of medicine, and psychology in particular, give to the classical text is a new strategy of characterization, a means of linking knowledge and authority to character. [...] The doctor is not merely the practitioner of an objective science —he acts as the condensation of the figures of Father, Judge, Family, and Law [...]. He is, in short (and this is certainly the case in the films), a wise man of unlimited capabilities. His function is of a moral and social order.³¹²

El psicólogo, por tanto, ejerce una función prioritaria para la ideología patriarcal del cine dominante: trae al orden la sexualidad de la mujer mediante su institucionalización en una relación que adopta la forma heterosexual patriarcal donde los roles se sustentan sobre la diferencia sexual en un binarismo que alinea al hombre con la Ley, y por tanto con la autoridad, y a la mujer con el acatamiento y la sumisión. En palabras de Doane (1987b: 69), “the doctor exercises an automatic power and mastery in the relation, which is only a hyperbolization of the socially acceptable ‘norm’ of the heterosexual alliance.”³¹³

³¹² Sojuzgar la pasión excesiva mediante su institucionalización en una relación, primero entre el doctor y la paciente, y después entre marido y mujer. Más que conducir a la mujer a una realzada sensibilidad y así a una subjetividad elevada, la enfermedad intensifica y racionaliza su estatus como un objeto del discurso médico. [...] Lo que el lenguaje de la medicina, y la psicología en particular, da al texto clásico es una nueva estrategia de caracterización, un medio para unir conocimiento y autoridad a un personaje. [...] El doctor no es sólo un practicante de una ciencia objetiva —él actúa como la condensación de las figuras del Padre, el Juez, la Familia y la Ley [...]. Es, en resumen (y éste es ciertamente el caso en los filmes), un hombre sabio de capacidades ilimitadas. Su función es la del orden social y moral.

³¹³ El doctor ejerce un poder automático y un dominio en la relación, que es sólo una hiperbolización de la ‘norma’ socialmente aceptable de la alianza heterosexual.

La sintaxis que se desarrolla en el subgénero del discurso médico, por tanto, parece sustentarse en la dinámica de binomios polarizados sobre el eje dominio/sumisión que construye la norma aceptada de la alianza heterosexual. A grandes rasgos, la lectura que Doane hace de los significados comunicados por los Woman's Films de los años cuarenta es la misma que realizan Leire Ituarte Pérez (2012) y Jennifer Slobodian (2012) de *La vida secreta de las palabras*.

Ituarte Pérez (2012: 149 y 153) afirma la eficacia de “la terapia de seducción e intercambio de confidencias de Josef”, por la que “la protagonista accederá progresivamente a someterse a la ‘cura del habla’, obedeciendo a un proceso que [...] sintonizaba la evolución de la ‘cura’ con la gradual especularización/re-erotización del sujeto femenino y con el progresivo despertar del deseo y la sexualidad femenina.” Es decir, para esta autora, el ejercicio efectivo del dominio del médico, Josef, reinserta a la paciente, Hanna, en un estructura de erotización que asimila sin distinción con su especularización, con su conversión en un objeto que, exhibido en la pantalla —como en un juego de espejos— sólo significa por su relación con el hombre.

Slobodian, por su parte, analiza *La vida secreta de las palabras* en términos del binarismo imagen/sonido, considerando que la directora no practica una desconstrucción de los significados que habitualmente vehicula la imagen mediante la focalización preferente en el sonido, sino que más bien produce un reverso de roles, en los que el acento de la cinta sobre la banda sonora no desestabiliza la jerarquía de género. Según la propia Slobodian (2012: 170-171),

Hanna leaves the oil rig before Josef has regained his vision, before he can direct his male look at her. It is no coincidence, then, that Hanna concedes to monogamy with Josef after he has crossed continents looking for her. Coixet's film dramatizes the ways in which an inversion of the sight/sound binary does not function to resolve power

inequalities and is not sustainable, as the film culminates in a conventional heteronormative, familial pairing.³¹⁴

De nuevo aparece la crítica hacia la reintegración de Hanna en un emparejamiento que se denomina heteronormativo y que parece funcionar contra la sexualidad, el deseo y la independencia de la mujer, ya que, para Slobodian (2012: 173), Josef y Hanna asumen “the traditional roles of heterosexual Man/Woman, Husband/Wife.”³¹⁵

Son varias las críticas que desde nuestro punto de vista se pueden hacer a estas interpretaciones. La primera de ellas, y de la que parte el resto de nuestro distanciamiento discursivo, es la ya mencionada inadecuación de Josef al rol del médico como representante de la Ley. Como ya se analizó anteriormente [cf. Apartado 4.3.1.1. “*La vida secreta de las palabras* como deconstrucción de la ‘terapia del habla’”], este personaje aparece traumatizado por su responsabilidad en el suicidio de su mejor amigo, motivado por el adulterio de su esposa con el propio Josef. Es este protagonista masculino quien enarbola la bandera de la confesión, arrepentido, cuando afirma que: “[u]no no debe enamorarse de la mujer de su mejor amigo. Y sobre todo, uno no debe decírselo nunca a su mejor amigo. Al menos nunca antes de una explosión de gas en mitad del mar.” (Coixet: 2005: 110).

Tras ser el protagonista de un adulterio que acabó con la vida de alguien querido, es evidente que Josef no puede representar la figura del orden moral y social y que, por tanto, no puede entenderse como

³¹⁴ Hanna abandona la plataforma petrolífera antes de que Josef haya recuperado su visión, antes de que pueda dirigir sobre ella su mirada masculina. No es coincidencia, entonces, que Hanna ceda a la monogamia con Josef después de que él haya cruzado continentes buscándola. El filme de Coixet dramatiza las formas en las que una inversión del binomio visión/sonido no funciona para resolver las desigualdades de poder y no es sostenible, mientras la cinta culmina en un convencional heteronormativo emparejamiento familiar.

³¹⁵ Los roles tradicionales de los heterosexuales Hombre/Mujer, Marido/Esposa.

la encarnación de la Ley. Sin embargo este personaje sí presenta algunas características que pueden relacionarse con el ‘hombre sabio de capacidades ilimitadas’ que, según Doane (1987b: 63), era el médico en este subgénero y que están vinculadas, precisamente, con la ceguera temporal que presenta. La invidencia, dentro de las representaciones de la discapacidad, frecuentemente se vincula con el estereotipo del ‘sabio santo’, que, como afirma Alegre de la Rosa (2003: 151), es un hombre —necesariamente masculino— de “gran espiritualidad, capaz de ver las cosas que nadie ve.” Si bien es cierto que Josef es capaz de ‘ver’ a Hanna quizás de forma más profunda que si realmente pudiera acceder a su imagen —una nueva forma que presenta Coixet del cuestionamiento de la mirada—, el estereotipo de sabio y de santo queda, por su propia trayectoria, desconfigurado, así como sus capacidades ilimitadas para conocer y hacer hablar a Hanna. En definitiva, la desacreditación de Josef como la autoridad moral se traslada también a su capacidad para convertirse en el dueño del conocimiento, un asunto ya tratado tanto en el apartado 4.1.2. —“La resistencia al discurso del otro”— como en el 4.3.1.1 —“*La vida secreta de las palabras* como deconstrucción de la ‘terapia del habla’”. Estas dos deslegitimaciones comienzan a señalar hacia la posibilidad de que la directora se encuentre utilizando los elementos semánticos propios del subgénero, pero subvirtiendo su significado y las relaciones sintácticas en las que estos se insertan.

Para empezar a construir esta hipótesis, es necesario traer a colación la idea fundamental de que la terapia, con su mecánica de la transferencia sobre la que se asientan la mayoría de los filmes del discurso médico, debe ser entendida menos como una estructura cerrada e inmutable y más como un sistema susceptible de ser deconstruido y reconstruido. Tal como advierte Kaplan (1995: 86), el psicoanálisis que habitualmente pone en escena Hollywood, se convierte “en un mecanismo literal para la representación de los peligros de la sexualidad de la mujer y para la conservación de las jerarquías genéricas establecidas”.

La erotización de la terapia a la que es sometida la mujer está profundamente vinculada a la forma en que Freud postuló la transferencia. Así, siguiendo a Kaplan (1995: 89) es posible distinguir diversas formas en las que Freud la subdividió en su ensayo “La dinámica de la transferencia” (1912). Por un lado encontramos la negativa —en la que predominan los sentimientos hostiles y de enfado— y por otro la positiva, subdividida a su vez en sentimientos afectuosos admisibles en el consciente y sentimientos eróticos prolongados en el inconsciente. Lo interesante de esto, afirma Kaplan (1995: 93-94), es la introducción que llevó a cabo Freud de “prejuicios de género en sus conceptos de transferencia positiva y negativa: la transferencia negativa y la positiva de clase ‘afectuosa’ se relaciona con el hombre, mientras que se asume que la transferencia positiva ‘erótica’ pertenece a los pacientes de género femenino.”

Si bien “Freud asume que una imago paterna es normalmente evocada en la transferencia masculina: comienza con agresión y violencia contra el padre pero cambia, en sucesivos psicoanálisis, a afecto” (Kaplan: 1995: 94), la transferencia que se da en el caso de las pacientes femeninas es entendida explícitamente como erótica. He aquí, y debido a la popularización del psicoanálisis freudiano que hizo el cine a partir de los años cuarenta, la razón por la cual en los filmes del discurso médico se vincula la terapia con la erotización de la terapia médico-paciente. Unos años más tarde, en “Observaciones sobre el amor de transferencia” (1915), Freud (*sic* Kaplan: 1995: 91) continuaba con su investigación sobre este fenómeno y describía a la paciente “destruyendo la autoridad del médico al rebajarlo al nivel de un amante”, para lo cual aquél debía enfrentarse a “las fuerzas que tratan de arrastrarlo fuera de su nivel analítico”.

La terapia, por tanto, se convierte en el lugar de reafirmación de la autoridad del médico y de la dominación y contención de la sexualidad de la paciente femenina. Si bien el cine se aprovecha de esta resexualización del cuerpo femenino, con vistas a ese modo privilegiado de clausura que constituye el pacto heterosexual, tal

como indicaba Doane (1987b: 96), esta sexualidad pone como punto de referencia al hombre y refigura a la mujer dentro de una estructura de dominio. No obstante, son varias las posibilidades de subversión atribuibles a esta estructura. La primera se encuentra en la posibilidad de que la transferencia —ante la que el psicoanalista debía hacerse fuerte, tal como alertaba Freud afirmando la necesidad de enfrentarse a dichas “fuerzas”—, con su contrapartida para el psicoanalista, la contratransferencia, ponga en peligro la estructura de autoridad en la que se basa la relación médico-paciente, un riesgo factible como advierten las propias palabras de Freud.

La segunda de las subversiones puede hallarse en la aclaración que Kaplan hace sobre la teorización de Freud de la transferencia. Para esta autora (1995: 94), la idea de que la transferencia masculina evoca una imago paterna tiene su origen en la “propia relación idealizada” del psicoanalista con su padre, mientras que la femenina está vinculada a la relación reprimida con su madre. Para Kaplan (1995: 94), “sus generalizaciones proceden cada vez más de su propia práctica como analista masculino y como caballero de moral victoriana”. Así, en la medida en que sus teorías vienen motivadas por la propia experiencia personal, familiar e histórica del psicoanalista, tal como ella misma continúa advirtiéndolo (1995: 95) se “pone de manifiesto que la forma que adoptan las transferencias [...] está en función de los códigos sociales que predominan en cada momento histórico” y, por tanto, son susceptibles de cambio.

Tomando como punto de partida el posible proceso de transferencia que se produce entre Hanna y Josef durante la relación terapéutica que entre ellos se establece, lo primero que habría que aclarar es que en ningún caso es unidireccional sino recíproca, poniéndose en escena tanto la transferencia como la contratransferencia, sin encontrar un polo de autoridad inicial. El nombre que Josef le otorga a Hanna, Cora, puede entenderse como una proyección de sus fantasías y experiencias personales sobre ella, un nombre y un rol en el que, a su vez, ella misma se reconoce

cuando, haciendo referencia al cuento de “La señorita Cora” le dice: “[m]e hago a la idea de que tiene catorce años...”³¹⁶ (Coixet: 2005: 73). Por su parte Hanna encuentra en él la figura que creyó llegaría mientras estaba retenida en el hotel de Sbreñica, aquellos cascos azules que pensaron que iban a rescatarlas pero que participaron en la tortura. “Voces como la tuya, Josef, hablando como tú...” (Coixet: 2005: 119), le dice, a lo que Josef responde con sus lágrimas y con el abrazo y la protección que ella necesitó entonces. Transferencia y contratransferencia son, así, mecanismos psíquicos que ambos personajes desarrollan y que suponen un nuevo ejemplo de las contradicciones que a la directora le gusta mostrar en sus filmes.

Estas dinámicas transferenciales compartidas, con sus componentes eróticos que se ponen en juego no sólo en el beso de ambos después de que Hanna narre su terrible historia, sino en susurros en el oído y diversos contactos que se van produciendo a lo largo de la cinta, deben entenderse cargadas también con los matices de “afecto” y “respeto” que Freud entendía masculinos (Kaplan: 1995: 95) y que nacieron día a día por el silencio de Hanna —que impuso así los límites de la relación— y las confesiones de Josef, que reconocían su propia vulnerabilidad. Los matices sexuales que aparecen entre ellos deben ser conjugados con esos valores a su vez y, por tanto, alejados del erotismo vinculado al binomio polarizado y rígido de autoridad/sumisión que habitualmente se despliega sobre médico y paciente. Es más, tal como se ha demostrado en esta investigación, la relación entre Hanna y Josef nada tiene que ver con ese despliegue bipolar de competencia y ausencia de legitimidad, de dominio y sometimiento de la relación erótica heteronormativa.

Si bien parece que la sintaxis del binomio médico/paciente e incluso los elementos semánticos —en tanto Hanna y Josef no se ajustan con exactitud a estos roles sino que presentan ambos de forma contradictoria, lo que los ubica como posiciones discursivas y no

³¹⁶ En la versión del cuento de Cortázar que Josef le ha relatado con anterioridad a Hanna, la enfermera, la señorita Cora, cuida de Pablo, que tiene catorce años.

esencias fundamentales— son en esta película utilizados para su subversión desde dentro, esto nos permite sostener la posibilidad de esta misma distorsión de los términos para el segundo binomio del que hablaba Doane, el de marido/esposa³¹⁷ al que da lugar la relación amorosa que se inicia entre los dos protagonistas. De nuevo, como hemos visto, esta relación es propia del subgénero y consecuencia de la anterior y erotizada relación terapéutica. Doane, y así Ituarte y Slobodian, vinculan este emparejamiento con los valores patriarcales de dominación y sumisión polarizados por la diferencia sexual; sin embargo en nuestra opinión esta reducción es, en el caso de *La vida secreta de las palabras*, algo precipitada. Para empezar hemos de señalar que es cierto, tal como afirma Bourdieu (2000: 59), que

[e]l principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo orden social.

Así, las relaciones heterosexuales normativas, que constituyen la base del mercado matrimonial patriarcal, se han constituido como el fundamento de un orden legitimador de la igualación del hombre al sujeto y al agente, mientras que la mujer quedaba vinculada al objeto y al instrumento. Sin embargo, las palabras de Bourdieu sacan a la luz la estructura misma de dichas relaciones que, en la medida en que deben ser protegidas constantemente y con persistencia por las diversas tecnologías de poder, se hace evidente su iterabilidad constitutiva, su posibilidad de transformación a partir no sólo de la

³¹⁷ Usamos este segundo binomio marido/esposa como significantes que operan dentro de la unidad familiar, pero no tenemos constancia de que Josef y Hanna, en la última escena, estén, de hecho, casados.

oposición sino también de su subversión desde dentro. Si bien es cierto que el deseo heterosexual no debe asumirse como la norma —un fallo habitual en los primeros años de las Teorías Fílmicas Feministas— las relaciones heterosexuales no tienen por qué ser necesariamente proscritas en términos feministas, ni en el cine ni en la sociedad, sino que sus términos constitutivos deben ser desplazados y transformados.

Llegados a este punto, la pregunta correcta e inevitable que debe formularse a continuación es la misma que enuncia Bourdieu (2000: 133): “¿[e]l amor es una excepción, la única, pero de primera magnitud, a la ley de la dominación masculina, una suspensión de la violencia simbólica, o la forma suprema, por ser la más sutil, la más invisible, de esa violencia?”. De nuevo, insistimos, la respuesta se construye en función de los términos en los que éste amor se despliegue.



En *La vida secreta de las palabras* el amor entre Hanna y Josef, entendido como segundo estadio tras la primera fase, dentro de la plataforma petrolífera, más vinculada a la transferencia, se pone en pantalla en una única escena, aunque antes Coixet da algunas notas para conocer cómo se presentan en dicha escena sus dos protagonistas. Una vez que ambos han salido al mundo —más allá de la ‘sala de terapia’—, Hanna reanuda su vida donde la dejó en la fábrica, aunque el espectador puede percibir que algo ha cambiado; su comida ya no consta sólo de arroz, pollo y manzanas, sino que ahora come un *soufflé* de queso (Coixet: 2005: 126), un plato que el cocinero de la plataforma, Simon, preparó para todos y que Hanna

consideró “lo mejor que h[abía] probado en toda [su] vida” (Coixet: 2005: 70-72). Coixet metaforiza, así, en la comida el proceso de reconstitución que ha iniciado Hanna. Josef, mientras tanto, se ha recuperado casi por completo en un hospital de las quemaduras y heridas que le habían mantenido en cama y ha viajado hasta Copenhague para encontrarse con Inge (Genefke), la rehabilitadora y consejera de Hanna. Allí, después de que ésta le haya reprendido por su intento de usurpación del discurso de Hanna, la conversación entre ambos presenta gran valor para nuestra investigación.

INGE.— [...] ¿Qué es lo que quiere realmente?

JOSEF.— Quiero... no sé, probablemente quiero cuidar de ella el resto de su vida.

INGE.— Ah, ¿el resto de su vida? Qué romántico. Cuidar de una refugiada de una guerra que todo el mundo ha empezado a olvidar y a la que ni siquiera ha visto. De una mujer de la que sólo sabe que ha sufrido cosas que ni usted ni yo seríamos capaces de soportar. ¿Ha pensado que quizás Hanna sólo necesita que la dejen en paz?

Josef mira por la ventana. Parece que lo que dice lo ha meditado.

JOSEF.— Sí, lo he pensado. Pero sé que me necesita... Y yo a ella. Lo sé. (Coixet: 2005: 131-132)

El sarcasmo en las palabras de Inge cuando Josef le dice que quiere cuidar el resto de su vida de Hanna, no sólo critica una postura aparentemente generosa pero evidentemente paternalista, sino también la sintaxis sobre la que funciona el subgénero en el que se enmarca la película, el ‘romanticismo’ de ‘salvar’ al otro, habitualmente femenino, que se mantendrá en una posición de dependencia. Si bien en la voz de Inge nuevamente encontramos la propia opinión de la verdadera enunciataria del discurso, Coixet, sobre este código de los filmes del discurso médico, en la contestación de Josef se halla la propuesta de la propia directora de un nuevo modelo romántico: la necesidad y el reconocimiento del otro en ambas direcciones, instituyendo como la base de la relación ya no la dependencia sino la interdependencia y la reciprocidad. Se

trata, por tanto, de un amor, como afirma Bourdieu (2000: 135-136), que

basado en la suspensión de la lucha por el poder simbólico que suscita la búsqueda del reconocimiento y la tentación correlativa de dominar, el reconocimiento mutuo por el que cada cual se reconoce a sí mismo como tal, puede llevar, en su absoluta reflexividad, más allá de la alternativa del egoísmo y del altruismo, e incluso de la distinción del sujeto y del objeto, hasta el estado de fusión y de comunión, a menudo evocado en unas metáforas próximas a las de la mística, en la que dos seres pueden ‘entregarse uno en el otro’ sin perderse. [...] [E]l sujeto amoroso no puede conseguir el reconocimiento amoroso de otro sujeto, sino que abdica, como él mismo, de la intención de dominar.

Esta ausencia de la intención de dominar se ve en la escena que clausura la historia de amor entre Josef y Hanna —aunque no la película, como veremos más adelante. En ella el protagonista masculino espera a Hanna a la salida de la fábrica en la que ella trabaja. Ella le ignora hasta que él pronuncia dos veces su nombre. Entonces se gira y ambos se quedan a cierta distancia el uno del otro. Comienzan entonces un diálogo en el que él le informa de que les han dado la posibilidad de irse a trabajar a Chile, aunque aún no ha decidido lo que va a hacer. Entonces él le ofrece irse juntos a “algún sitio uno de estos días, hoy mismo...”, a lo que Hanna se niega porque, afirma, tiene “miedo de que si vamos juntos tú y yo a un sitio uno de estos días, quizás hoy no, quizás mañana tampoco... Sólo un día de repente... puede que empiece a llorar y lllore tanto, tanto, tanto que nada ni nadie pueda pararme, y las lágrimas llenen la habitación y me falte el aire y... y... te arrastre conmigo y nos ahoguemos y...” (Coixet: 2005: 137). En el guión Isabel Coixet (2005: 137-138) especifica:

Hanna ya tiene los ojos llenos de lágrimas. Empieza a andar rápidamente adelantando a Josef, cruzando la carretera,

Josef espera a que pase un camión y la sigue con dificultad. Pero la alcanza. La coge del brazo. La hace volver. La abraza con fuerza. Le sujeta la cara con las manos. Le borra las lágrimas. Habla con la voz ronca.

JOSEF.— Aprenderé a nadar, Hanna, te lo prometo, aprenderé a nadar.

Hanna le mira y vemos en su rostro la sombra de la esperanza.

Para comprender primero el compromiso de la respuesta de Josef, hay que saber que la primera confesión sobre sí mismo que él hace en la fase de la ‘terapia’, más allá de su fantasía sobre Cora, es que no sabe nadar. Su incapacidad reconocida —que de nuevo refuerza nuestra argumentación sobre el alejamiento de este personaje del estereotipo del médico de ‘ilimitadas capacidades’— viene motivada por un episodio horroroso —término cuyo ámbito de significación, según afirma Cavarero (2009: 23), “denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela” — en el que Josef estuvo a punto de ahogarse. Las palabras que Josef le dedica a Hanna no sólo implican una promesa de mantenerse a su lado, de cuidarla como ella le cuidó a él, sino también de enfrentarse a sus mayores temores, como ella tendrá que hacer para estar con él, para darse a otro en confianza. La reciprocidad se presenta como la verdadera proposición de Josef.

La puesta en escena de la película va a reforzar, precisamente, esta idea. Si, en las palabras de Coixet en el guión, Josef alcanzaba a Hanna, la agarraba, la volteaba, la abrazaba con fuerza y le sujetaba la cara con sus manos; en la cinta estas acciones ciertamente autoritarias —y que según los códigos fílmicos y televisivos expresan lo que Iolanda Tortajada *et al.* (2011: 570) han denominado como “el incisivo vínculo del atractivo masculino con el ejercicio del poder y la violencia”— no se dan. Tras la negativa de Hanna, Josef se queda estático y Hanna comienza a irse. Es entonces cuando él, en el mismo tono suave, le contestará a Hanna que aprenderá a nadar. Hanna se gira de nuevo y empieza a acercarse lentamente a Josef, quien

responde a su vez dando dos pasos y extendiendo los brazos, para, cuando ella ha llegado hasta él, acariciarle la cara. Ella entonces levanta la cabeza y él la agacha — en un gesto que reitera la simetría de sus pasos anteriores—, buscando un beso que cierre el pacto mutuo de reciprocidad e interdependencia, alejado así de los patrones que fundamentan el emparejamiento heteronormativo. Si bien es cierto que Coixet ha utilizado en esta película mucho de los elementos semánticos de los filmes del discurso médico, la sintaxis que los ha gobernado se aleja, con mucho, de la ideología patriarcal que impera en el Woman's Film tradicional.

5.1.1.3. La sexualidad negra de la *femme fatale*

En este apartado vamos a estudiar, como ya advertimos, una variante del subgénero de las historias de amor, que, como afirmaba Doane (1987b: 120), presenta sus bases en las películas que en los años cuarenta fueron invadidas por las convenciones del *noir* y en las que las mujeres tomaban el aspecto de la *femme fatale*.

Antes de comenzar a analizar tanto a la mujer fatal como su sexualidad, dos conceptos inextricables, es necesario acercarnos a la primera escena de la película, pues ésta da cuenta de alguna de las claves ideológicas de la cinta. Durante dicha apertura de *Mapa de los sonidos de Tokio* un *travelling* aéreo recorre el cuerpo de una mujer desnuda y recubierto de sushi en un oscuro local en el que una gran cantidad de varones celebran el ya mencionado espectáculo del *nyotaimori*. Todos ríen y parecen divertirse. Hasta aquí todo indica que Coixet está jugando con las reglas imperantes del movimiento *noir* en particular y del cine clásico en general: la preeminencia masculina y la fetichización y objetivización de la mujer. Sin embargo, al visionar la escena al completo, ésta parece guardar una cierta distancia con la idea patriarcal de base: la existencia de una masculinidad inquebrantable.

Son dos los momentos de crisis que se oponen a dicha hegemonía y los dos son desarrollados por la misma persona. En un primer momento el señor Nagara le pregunta a su ayudante, el señor Ishida —llamado Isoza en el guión novelizado de Coixet (2009)— si existe una verdadera necesidad de llevar a cabo una práctica tan “vulgar” (Coixet: 2009: 16) como la que tienen delante para hacer negocios. La contestación de Ishida es, sin lugar a dudas, clave para entender hasta qué punto conoce Coixet los sentimientos subyacentes de los que se imbuyó y a su vez dieron a luz al *noir*. Ishida comenta que aunque sí existe otra forma de hacer negocios, ésta no es tan rentable, y que, además, han de “encajar en la idea que tienen de nosotros” (Coixet: 2009: 16). Así, la directora hace dudar a uno de sus personajes principales —y de esta forma presenta una crítica habitual en su filmografía³¹⁸— de los valores que subyacen en el capitalismo: el individualismo y la competitividad sin límites morales. El advenimiento entre las décadas de los años treinta y cuarenta de estos principios, que rompían con aquellos considerados los tradicionalmente americanos, fue uno de los gérmenes que engendraron el neogangsterismo en negro, el policíaco documental y la fase clásica del cine criminal (Heredero y Santamarina: 1996: 125), ciclos que forman parte de la evolución del propio movimiento negro.

Sin embargo, la frase de Ishida nos lleva a lugares más recónditos del sistema patriarcal, concretamente a la performatividad identitaria del género, re/presentado como algo natural, pero cuya función última es la de normalizar —y naturalizar— los significados de los cuerpos y hacer inteligible, así, al sujeto. La idea de tener que ‘encajar’ implica la existencia de una serie de moldes construidos y culturales que suponen la eliminación toda esencia ‘interior’ del, en

³¹⁸ El ejemplo más evidente se produce en *Mi vida sin mí*, donde Coixet (2003: 59) expone una crítica clara al capitalismo cuando la voz en *off* de Ann afirma: “Miras todas las cosas que no puedes comprar. Que ahora ni siquiera quieres comprar. Todas las cosas que seguirán aquí cuando te vayas. Cuando te mueras. Y te das cuenta de que todos los escaparates brillantes, [...] las ofertas [...] intentan alejarnos de la muerte. Sin conseguirlo.”

este caso, hombre. Existe por tanto una contradicción entre la identidad de estos dos japoneses y lo que se ‘espera’, se asume que son. Esto puede leerse a la luz de lo que afirma Krutnik (1997: 91) sobre el cine negro, que presenta frecuentemente

signs of a disjunction between, on the one hand, the contemporary representational possibilities of the masculine self-image and, on the other, the traditional cultural codifications of masculine identity. [...] That there was such a market for these dissonant and schismatic representations of masculinity, as is suggested by the sheer number of noir ‘tough’ thrillers in the mid-to-late 1940s, is perhaps evidence of some kind of crisis of confidence within the contemporary regimentation of male-dominated culture.³¹⁹

Esta crisis de confianza de lo masculino en general, y del marco de regulación que lo estandariza en particular, es lo que, según señala Frank Krutnik a lo largo de su libro *In a Lonely Street. Noir, Genre, Masculinity* (1991), subyace en las inestables y ambiguas identidades de los hombres del *noir*. Coixet (2009: 17) parece subrayar esta idea cuando describe que en la escena del *nyotaimori* “hay un momento en que todos, occidentales y orientales, actúan igual. Sobreactúan”. Esta puesta en evidencia de la sobreactuación, de esta mascarada de la masculinidad, es la prueba de que nos encontramos en presencia de una directora que trata de deconstruir las reglas generales de un género cinematográfico que busca, aunque no siempre lo consigue, reafirmar una hegemonía masculina temblorosa.

³¹⁹ Signos de una disyuntiva entre, por un lado, las posibilidades representacionales contemporáneas de la propia imagen masculina y, por otra, las codificaciones culturales tradicionales de la identidad masculina. [...] Que hubiera un mercado semejante para estas representaciones disonantes y cismáticas de la masculinidad, como lo sugiere el abrumante número de *thrillers* negros ‘duros’ desde mediados hasta finales de los años cuarenta, es quizás prueba de algún tipo de crisis de confianza dentro del régimen contemporáneo de la cultura dominada por lo masculino.

Este marco de crisis de la masculinidad se reafirma en una segunda convulsión que se desata en el cuerpo del propio Nagara-san. Tras recibir la noticia de la muerte de su hija Midori —algo muy apropiado también, pues la figura de la mujer es uno de los elementos que activa la problematización de la identidad masculina en el cine negro (Krutnik: 1997: 99) — el señor Nagara parece completamente fuera de sí: emite un grito de dolor y empieza a tirar rabiosamente la comida que reposa sobre el cuerpo de la mujer desnuda. En ese momento, la cámara en mano manejada por Coixet se mueve acompañando sus convulsiones, inestable, transmitiendo la ruptura que el hombre —que en tanto Padre puede entenderse en su configuración clásica también como el representante de la Ley— de apariencia inquebrantable acaba de experimentar.

Éste es el punto del que parte la directora catalana, un origen profundamente consciente de las sensaciones reprimidas que se ponían en juego en el cine negro clásico así como de sus convenciones semánticas y sintácticas. Al visibilizar algo que subyace oculto en el fondo del movimiento, parece afirmarse que en la producción de esta historia reside una toma de conciencia de la directora de las funciones de un género que siempre buscó, como afirma Krutnik (1997: 93), “the affirmation of the hero as an idealized and undivided figure of masculine potency and invulnerability”³²⁰ y, una vez extraída a la luz dicha estructura, poner en juego los recursos para subvertirla.

Una vez que se ha analizado al motor de arranque de Coixet, nos centraremos ya en el objeto prioritario de la narración, la *femme fatale*. Ésta es, sin lugar a dudas, la figura femenina más importante del cine negro. Su interés radica en que pocas veces como en este rol las mujeres han controlado su subjetividad —aunque fuera de una manera vilmente manipuladora y por medio de su sexualidad— para conseguir sus objetivos y deseos. Habitualmente representada como

³²⁰ La afirmación de un héroe como figura idealizada y no-dividida de potencia masculina e invulnerabilidad.

una serpiente de mirada asesina, o una mantis religiosa, dotada de un instinto criminal que se les asume como innato, es organizada dentro de un binomio que la opone, así, al hombre. No es éste, sin embargo, el único binomio de oposición sobre el que pivota la *femme fatale*. En realidad, como nota Weinrichter (2005b: 329), “la oposición principal del género es la que se establece entre la *femme noire* y la *chica buena*”. Así, mientras el primer tipo, como afirma Tuska (1984: 202), se presenta como inteligente e incluso poderosa, el segundo, compuesto por esposas y madres, el rol ideal prescrito para las mujeres, son más aburridas e insípidas. Incluso en el *neo-noir*, como señala Dominique Mainon (2007: 289), lo habitual sigue siendo que los roles femeninos se mantengan en posiciones duales de seductoras o víctimas.

En cualquier caso y debido precisamente a la muy distinta caracterización e interés para el espectador entre la chica buena, victimizada, y la mujer araña, es ésta última la que se ha convertido en uno de los rasgos que hacen del *noir* un movimiento cinematográfico reconocible, aunque en realidad, como apunta Weinrichter (2005a: 79), “sólo la mitad de los *films noirs* clásicos contienen la figura de la mujer fatal”. De todas formas, su lugar preeminente en las narraciones *noir* o *neo-noir* está profundamente codificado por cinco rasgos principales que resume la propia Christine Gledhill (1989: 14) y que

together produce a specific location for women and somewhat ambiguous ideological effects. These are: 1) the investigative structure of the narrative; 2) plot devices such as voice-over or flashback, or frequently both; 3) proliferation of points of view; 4) frequent unstable characterization of the heroine; 5) an ‘expressionist’ visual style and emphasis on sexuality in the photographing of women.³²¹

³²¹ Que juntos producen una localización específica de las mujeres y algunos efectos ideológicos ambiguos. Estos son: 1) estructura investigadora de la narrativa; 2) dispositivos argumentales como la voz en *off* o el *flashback*, o

Si bien de la estructura investigadora de la narrativa, de la voz en *off* y del punto de vista nos ocupamos a lo largo del cuarto capítulo de esta Tesis Doctoral, a lo largo de este epígrafe sobre cuerpo y sexualidad femenina, nos acercaremos a las otras dos estrategias, profundamente vinculadas con la mujer fatal.

En general, como afirma Janey Place (1989: 35), “[f]ilm noir is a male fantasy, as is most of our art. Thus woman here as elsewhere is defined by her sexuality: the dark lady has access to it and the virgin does not.”³²² Sin embargo, lo que tiene de particular el movimiento *noir* es que si éste expresa alienación —y aunque no sea su único origen pues el cambio de valores sociales de la época tiene mucho que ver con la sensación de desencanto fatalista—, según apunta Kaplan (1989: 3), “[it] locates its cause squarely in the excesses of the female sexuality [...], and punishes that excess in order to re-place it within the patriarchal order.”³²³

La sexualidad de la *femme fatale*, además de excesiva, tiene una característica que la distingue de otras figuras femeninas altamente carnales: su fin no sólo no busca satisfacer la sexualidad del hombre sino que su estimulación viene dada por la codicia, la venganza o el odio. Precisamente, apunta Weinrichter (2005b: 327), “[d]e ahí surge la sensación de amenaza: si su sexualidad [...] es ‘visualmente’ evidente, y la ejerce con eficacia, su motivación aparece más oculta.”

No cabe duda, por tanto, de que la caracterización inestable de la heroína que postula Gledhill está profundamente vinculada con una

frecuentemente ambos; 3) proliferación de puntos de vista; 4) frecuente caracterización inestable de la heroína; 5) un estilo visual ‘expresionista’ y énfasis en la sexualidad en la fotografía de la mujer.

³²² El filme *noir* es una fantasía masculina, como la mayoría de nuestro arte. Así las mujeres aquí, como en el resto de los lugares, están definidas por su sexualidad: la mujer oscura tiene acceso a ella y la virgen no.

³²³ Localiza su causa directamente en el exceso de la sexualidad femenina [...], y castiga ese exceso para recolocarlo dentro del orden patriarcal.

sexualidad femenina que ya vimos que el psicoanálisis señalaba como ilocalizable, y así, en cierto modo, fuera de control. Es el propio Freud (2008: 61) en sus *Tres ensayos sobre Teoría sexual* (1905) quien postula la similaridad de la sexualidad femenina con la infantil, cuando asevera que si bien en el infante “[l]a adquisición de las perversiones y su práctica encuentran [...] en él muy pequeñas resistencias, [...] [e]l niño se conduce en estos casos igual que el tipo corriente de mujer poco educada, en la cual perdura, a través de toda la vida, dicha disposición polimórfica perversa”.

Esta inestabilidad que se entiende por tanto esencial del sexo femenino tiene su correlato en la configuración de la mujer, y más concretamente de la *femme fatale*, como un tropo de la inestabilidad entre el parecer y el ser. La amenaza escondida detrás de la que aparenta ser una superficie de feminidad tradicional, dispuesta, así, para el hombre, supone la constitución de una crisis de la visión. Si, hasta entonces, como afirma Doane (1991: 103)

the epistemological cornerstone of the classical text is the dictum, ‘the image does not lie’, [...] [w]oman is ‘the ruin of the representation’.

What is particularly interesting about film noir for a feminist analysis is the way in which the issue of knowledge and its possibility or impossibility is articulated with questions concerning femininity and visibility. The woman confounds the relation between the visible and the knowable at the same time that she is made into an object for the gaze. [...] The instability of the female sex is linked to the untrustworthiness of the image, to a conflict between ‘looking’ and ‘being’.³²⁴

³²⁴ La piedra angular epistemológica del texto clásico e[ra] el dictamen ‘la imagen no miente’, [...] [l]a mujer es ‘la ruina de la representación’ [...]. Lo que es particularmente interesante del *film noir* para un análisis feminista es la forma en la que el asunto del conocimiento y su posibilidad o imposibilidad se articula con las cuestiones relativas a la feminidad y la visibilidad La inestabilidad del sexo femenino se liga a la infiability de la imagen, a un conflicto entre ‘parecer’ y ‘ser’.

Si la mujer fatal supone la encarnación del conflicto entre el parecer y el ser, entonces es posible afirmar, como dice Doane (1991: 1), que ésta “is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma.”³²⁵ En ningún caso parece erigirse, por tanto, como una figura histórica o cinemática con significado por sí misma, sino siempre en relación al hombre. La *femme fatale*, por tanto, afirma Davies (2004: 6), “is what a more traditional femininity might be thought to mask, a devouring and dangerous sexuality and a desire to oust man from his place of power”.³²⁶

Precisamente, siguiendo las propias palabras de Davies, en el *film noir* es habitual la puesta en escena de la mascarada. Este acto compensatorio, que ya vimos fue teorizado por Rivière, se manifiesta, en palabras de Doane (2000: 427), en que “doubles representation; it is constituted by a hyperbolisation of the accoutrements of femininity. [...] This type of masquerade, an excess of femininity, is aligned with the *femme fatale* and [...] is necessarily regarded by men as evil incarnate.”³²⁷

Si bien en un principio la mascarada podía entenderse como un instrumento positivo en tanto teorizaba la feminidad como meramente performativa y no una esencia biológica, con el paso del tiempo y la estandarización de la iconografía de la mujer fatal, ésta se ha convertido en un instrumento al servicio del patriarcado, en tanto permite que el espectador reconozca a la mujer araña, de un único vistazo, como la encarnación del mal. En definitiva, siguiendo a

³²⁵ Es la figura de un cierto malestar discursivo, un trauma epistemológico potencial.

³²⁶ Es lo que una feminidad más tradicional puede entenderse que enmascara, una sexualidad devorante y peligrosa y un deseo de derrocar al hombre de su lugar de poder.

³²⁷ Duplica la representación; es constituida por una hiperbolización de los atuendos de la feminidad. [...] Este tipo de mascarada, un exceso de feminidad es alineado con la *femme fatale* y [...] necesariamente vista por los hombres como la encarnación del mal.

Doane (1991: 49), “the tropes of the mask [...] are here the marks of a dangerous deception or duplicity attached to the feminine.”³²⁸

Es evidente, por tanto, que esta estructura mantiene a la mujer dentro de las condiciones del enigma —que debe ser resuelto por el hombre— y que para el feminismo, como afirma Doane (1991: 75), “it would be preferable to disentangle the woman and the veil, to tell another story”,³²⁹ una historia en la que la mujer no sea el tropo de las inestabilidades filosóficas-masculinas; esto es, que se acerque a la *femme fatale* menos como iconografía idealizada o estigmatizada del imaginario masculino y más —incluso en el cine— como mujer social e histórica.

Es particularmente interesante la utilización que desarrolla Isabel Coixet de la mascarada de la mujer fatal. En lo que puede considerarse aún las escenas introductorias, la cámara recoge algunos primeros planos de la protagonista en los que Ryu aparece, según lo describe la propia directora (2009: 28), como si no fuera “un ser humano sino una ilustración de Nara.”³³⁰ Esta idea de Ryu como ilustración parece casar con la bidimensionalidad que caracteriza habitualmente a la mujer araña. Parecería entonces que es precisamente así, como una mujer fatal, la manera en que Coixet acerca su protagonista al espectador.

³²⁸ En definitiva, los tropos de la máscara [...] son aquí las marcas de un peligroso engaño o duplicidad atribuida a lo femenino.

³²⁹ Esclarecer a la mujer y el velo, contar otra historia.

³³⁰ Yoshitomo Nara, artista japonés surgido de la oleada de arte pop del país nipón en los años noventa. En sus ilustraciones es posible ver niños de apariencia ingenua portando armas. Además de lo argumentado en el texto, esta duplicidad de las ilustraciones de Nara es la que parece también señalar Coixet al vincular a Ryu con el ilustrador, pues podría hacer referencia a la mascarada de la *femme fatale* y a su naturaleza contraria entre el parecer y el ser.



Una vez que le ha sido encargada la misión de matar a David, Ryu se prepara para ejecutarla. Ya en su casa, saca el cajón de la ropa interior para, debajo de ésta, descubrir un doble fondo donde guarda una pistola y una caja con balas. Esta imagen parece vincular de manera inmediata, tal y como sucede en el cine negro, la sexualidad con la violencia, y, aún más importante, una apariencia traicionera de feminidad delicada, con una profundidad escondida que revela una esencial maldad. Ésta parece ser una metáfora de la inestabilidad de la visión, tropo que la propia Ryu, un momento después, parecerá encarnar.

Tras limpiar su arma y guardarla en un bolso, Ryu, a quien nunca hasta este momento hemos visto con maquillaje, se aplica un lápiz de labios color ciruela e instantáneamente se transforma: en los cinco segundos que ha empleado en pintarse la boca se ha convertido en otra mujer. Ahora lleva el pelo suelto. Una gabardina negra. Zapatos de tacón alto. (Coixet: 2009: 44)

Esta conversión narrativizada de Ryu en ‘otra mujer’ no sólo apunta hacia su supuesta naturaleza dúplice —corroborada por la aparición de la imagen de la protagonista frente al espejo— sino que supone su enmascaración, la corporalización de la iconografía de la *femme fatale*: labios pintados, gabardina, zapatos de tacón y pelo suelto. Es más, en la escena siguiente en la que se dirige hacia la

vinacoteca que regenta David, tal como comenta la directora, su mirada “da miedo”.³³¹

Se puede realizar en este momento una primera lectura que tendría que ver con el primer progresismo que era atribuible a la mascarada de la feminidad, esto es, como afirmaba Joan Rivière en “Womanliness as Masquerade”, que la línea que separa la feminidad y la mascarada no existe, que “whether radical or superficial, they are the same thing”³³² (*sic* Doane: 2000: 427). Isabel Coixet podría estar afirmando, con esta puesta en escena de una creación iconográfica, realizada artificialmente y que convierte en cinco minutos a Ryu en una *femme fatale*, que ésta no es otra cosa que una re/producción discursiva y, por tanto, performativa, alejada de cualquier maldad esencial o sexualidad ontológicamente perversa.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que, como se ha visto, con la repetición y mantenimiento de la iconografía de la mujer fatal, su propia hiperbolización de la feminidad ha acabado por ser un instrumento patriarcal de prevención para el hombre a fin de impedir su contaminación, parece necesario continuar con el desarrollo de la narración con vistas a conocer en qué medida Coixet subraya dicha prevención o deconstruye la amenaza.

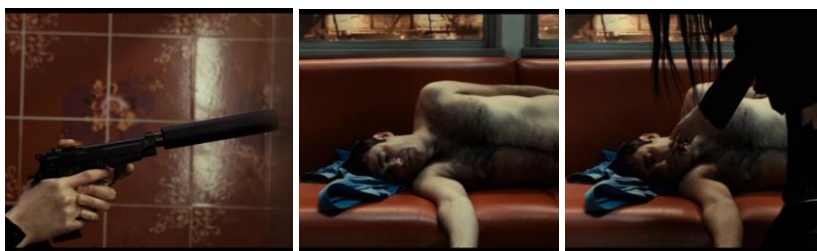
En las siguientes escenas de la película Ryu llega hasta la vinacoteca de David —denominada Vinidiana, en un claro homenaje a Luis Buñuel. Tras comprobar que el hombre detrás del mostrador es el mismo que el de la foto que le dio el ayudante del señor Nagara, rompe la imagen y se la guarda en un bolsillo. Una vez dentro David se acerca para ayudar a escoger un vino a quien asume que es una cliente más. Comienza entonces un juego sutil de coqueteo que se transmite principalmente a partir de la mirada intensa, fija y directa de Ryu. El espectador del filme lo tiene claro en ese momento: Ryu

³³¹ Frase extraída directamente del audiocomentario del DVD de la película en su edición coleccionista (Cameo: 2010).

³³² Bien radical o superficial, son la misma cosa.

va a usar su sexualidad para atraer a David y, después, matarle, un movimiento aparentemente propio de la *femme fatale*.

Si bien el ingeniero de sonidos empieza a preguntarse en *off* si fue ese preciso momento en el que ella vio algo en él, las imágenes que acompañan a la petición de David de que Ryu cene con él esa noche se mantienen en una ambigüedad evidente, lo cual señala hacia la proliferación de puntos de vista de la que hablaba Gledhill (1989: 14) en sus cinco rasgos estructurales. Así, cuando Ryu cuestiona las motivaciones de David para cenar con ella, él le contesta que si cena y bebe solo se pondrá tan triste que pensará en todas las razones que tiene para hacerse el *harakiri*. Es entonces cuando Ryu comenta —con una ironía que sólo el espectador puede entender— que lo que él le está pidiendo es que le salve la vida. En ese momento, como advierte Coixet (2009: 48), “Ryu sonríe. [...] No dice nada. Es una sonrisa que podría ser sincera o la más taimada del mundo”. Se subraya así la ambigüedad propia y clásica del comportamiento de la *femme fatale*.



Tras dicha cena, el sexo aparece como el colofón final de la cita. Este encuentro sexual está marcado por una primera aproximación de David con furia, ansia. Para Ryu, por su parte, “no hay deseo, sino tal vez desafío” (Coixet: 2009: 59); su sexualidad parece tener un fin distinto, el de realizar su trabajo. Tras una elipsis narrativa Ryu deja a David durmiendo en el vagón del metro que decora la habitación del *love motel* y se dirige al baño. Una vez allí, la banda sonora que acompaña a la imagen transmite el sonido del cascabel de una

serpiente, un sonido reiterativo para el espectador ya en este momento de la cinta, pues ha acompañado a Ryu en tres escenas anteriores: en el cementerio en el que Ryu lava las tumbas de los hombres que ha matado, cuando se encuentra con Ishida en un parque de atracciones para cerrar el acuerdo para asesinar a David y en el proceso en el que se enmascara como *femme fatale*; los tres momentos están, por tanto, relacionados con la iconografía de la mujer fatal, la serpiente de mirada asesina que queda subrayada por la banda sonora. Así, en el baño, Ryu, aún despeinada, saca la pistola del bolso, le pone el silenciador y apunta hacia adelante. El plano que replica a este último es el de David dormido, en un instante de evidente vulnerabilidad en el que la *femme fatale*, de acuerdo con su configuración arquetípica, aprovecharía para llevar a cabo su plan. En ese momento, el de confirmación de la maldad enmascarada de la mujer *noir*, Ryu no sólo no mata a David sino que le acaricia, con suavidad, la cara.

Parece claro que Coixet conoce las marcas propias de la mujer *noir*, las teóricas, las icónicas y las narrativas, y las lleva hasta su último extremo en lo que se nos antoja casi una parodia: tras vestirla de forma definitivamente reconocible como la mujer fatal, pone en imágenes su sexualidad y su aparente motivo oculto, representa e ironiza, —en lo que parece una estrategia para interpelar al espectador y exigirle la activación de su capacidad crítica— la ambigüedad extrema, y despliega en imágenes lo que Studlar (1989: 11) califica como “the ultimate representative of the myth of feminine perversity: the woman who kills with her sexuality”.³³³ Todo un conjunto de estrategias dispuestas para la construcción de la *femme fatale* más clásica que terminan por ser deconstruidas con una única imagen, la de la caricia de Ryu a David.

No es éste, sin embargo, el único momento en que se desbarata la maldad de Ryu como su único y verdadero significado. Las lágrimas de la protagonista y su respiración entrecortada, llena de

³³³ El máximo representante del mito de la perversidad femenina: la mujer que mata con su sexualidad.

ansiedad, de angustia, son otros de los significantes subversivos de la maldad asociada a la sexualidad desbordante de la *femme fatale*. Estos significantes se ponen en juego en un mirador sobre el agua al que se asoma Ryu, a quien el espectador ya ha visto llorar a solas, y que puede comprender que se trata de un personaje que, como afirma Coixet (2009: 95) “por primera vez está experimentando remordimientos”. La imagen y el sonido del llanto contradicen así el sonido de la serpiente y la iconografía de la *femme fatale*.

La importancia de esta idea, de la elaboración de una contradicción que sustituye a la oposición, es fundamental de nuevo para este análisis, no sólo por lo que a la desestabilización de las categorías esenciales se refiere, sino porque dicha contradicción permite una identificación con un personaje a quien el espectador habitualmente rechaza. Tal como explica Molly Haskell (1975: 199), “[t]he admiration we feel for the bold woman is often mitigated by our sense of her unscrupulousness. [...] It is not the evil in women, but the mutual exclusiveness of good and evil that we resent, since it is a way of converting women from their ambiguous reality into metaphors, visitations of an angel or a devil.”³³⁴ La sustitución del binomio opositor por uno de contradicción, la posibilidad de que ambos términos converjan en una misma figura alejándonos así de los esquemas de la chica buena y de la mujer araña, tiene como consecuencia la factibilidad de una identificación que en el *noir* clásico, en tanto la mujer está vinculada exclusivamente con el pecado, parece completamente prohibida (Pavés: 2003: 314). No obstante, como advierte Doane (1991: 42), la mera identificación o simpatía con el personaje femenino, “does not insure the availability of a feminist interpretation to the female spectator. [...] The sexual politics of a film is not necessarily a function of the extent to which it

³³⁴ La admiración que sentimos por la mujer dura a menudo es mitigada por nuestra sensación de su falta de escrúpulos [...] No es la maldad de las mujeres, sino la exclusividad mutua de lo bueno y lo malo por la que nos ofendemos, porque es una manera de convertir a las mujeres desde su realidad ambigua en metáforas, visitaciones de un ángel o un diablo.

adheres to either a male or a female character. [...] The stakes are greater and involve the very transformation of current understandings of subjectivity.”³³⁵

Si lo que está en juego, por tanto, es la transformación de la comprensión de la subjetividad, con respecto a la de Ryu parece innegable el alejamiento de Coixet de la rigidez esencialista del *noir* clásico que imponía sobre la figura femenina la encarnación de la oposición entre realidad y apariencia. La deconstrucción de esta oposición a partir de la escenificación de la mascarada hiperfemenina de la *femme fatale* primero y de la parodia de la sexualidad ligada a la maldad después, debe ser entendida como parte de un sistema de representacionalidad que no sólo afecta a las mujeres, sino que, como la propia Coixet (2009: 17) subrayó en la primera escena, alcanza a cualquier identidad, pues, como ya vimos, “todos, occidentales y orientales, actúan igual. Sobreactúan”. La subjetividad es, en realidad, una sobreactuación y nunca una esencia, una apariencia performativa, sujeta inevitablemente tanto al cambio como a la normalización, tal como se esfuerza por demostrar la directora catalana. En definitiva, puede afirmarse que la identidad en el discurso de Coixet en *Mapa de los sonidos de Tokio* no aparece como algo rígido, fijo, sino en cualquier caso radicalmente inestable, una inestabilidad que, de forma contraria a la ideología que sustentaba el *noir*, aparece desligada de la diferencia sexual.

Si bien llegados aquí parece claro que Coixet ha sido capaz de desvincular la sexualidad de la mujer fatal del significante de maldad traicionera, así como de dessexualizar la inestabilidad con la que se la representaba —y que suponía la cuarta de las estrategias que Gledhill señalaba— para convertir dicha inestabilidad en el denominador

³³⁵ No asegura la disponibilidad de una interpretación feminista [...] Las políticas sexuales de un filme no son necesariamente una función del alcance con el que se adhiera bien a un personaje masculino o a uno femenino [...] Lo que está en juego es mayor y supone la misma transformación de las comprensiones actuales de subjetividad.

común identitario, aún es necesario hacer un pequeño análisis de la sexualidad que por primera vez en el cine de Isabel Coixet se pone en escena de manera explícita.

Ya hemos señalado que la sexualidad femenina desbordante es entendida dentro del marco concreto cultural del *noir* —y, como es evidente si ampliamos nuestro campo de visión, de la ideología patriarcal— como un peligro. Tanto es así que dentro del cine negro el acto sexual aparece, según Simsolo (2007: 214), “como causa de comportamientos que llevan a la crisis, al crimen, a la locura o a la desesperación.” Así formulado, hombres y mujeres compartirían la responsabilidad de las terribles consecuencias que traen los actos sexuales, cuando, en realidad, la culpa recae en las mujeres, configuradas, como indica Jack Boozer (1999: 21), como “treacherous, criminally depraved and castrating in their desires” y codificadas en el guión como “catalysts for criminal behavior in men”³³⁶.

La consecuencia de esta construcción tanto de la mujer fatal como de la relación heterosexual que se establece es que de nuevo el *noir* pivota sobre una bipolaridad, en la que, como afirma Sylvia Harvey (1989: 31-32), “destructive passion characterizes the central male/female relationship, while the more protective gestures of loving are exchange [...] between men.”³³⁷ El corolario en cuanto a la representación de la sexualidad es clara y Gledhill (1989: 15) lo formula explícitamente cuando afirma que “film noir probes the secrets of female sexuality and male desire within patterns of submission and dominance.”³³⁸ Los patrones que gobiernan la

³³⁶ Traicioneras, criminalmente depravadas y castrantes en sus deseos. [...] Catalizadoras para el comportamiento criminal de los hombres.

³³⁷ La pasión destructiva caracteriza la relación central hombre/mujer, mientras que los gestos más protectores de amor se intercambian entre hombres.

³³⁸ El *noir* investiga la sexualidad femenina y el deseo masculino dentro de los patrones de sumisión y dominación.

sexualidad son, por tanto, los mismos que imperan en las diferencias de género.

Si bien es cierto que el cine negro no podía, debido a los condicionantes morales de la época materializados en el denominado Código Hays,³³⁹ representar la sexualidad de forma abierta, desde los años setenta estas reglas autoimpuestas comenzaron a cambiar. Ya en los últimos veinte años se ha desarrollado lo que Ramón Freixas y Joan Bassa (2000: 104) denominan como “erothriller”, cuya piedra angular sería *Instinto Básico* (Paul Verhoeven, 1992), y que “convi[erte] el sexo en especular espectáculo *made in USA*”. Lo que este thriller erótico ofrece es, como explica David Andrews (2006: 59), “a dual spectacle: sexual action and violent suspense.”³⁴⁰ La acción sexual se presenta en este subgénero, según este mismo autor (Andrews: 2006: 61), de manera intermitente en un número aproximado de entre ocho y doce momentos, lo cual hace que los tres ‘números’ sexuales simulados pero en absoluto elididos de *Mapa de los sonidos de Tokio* parezcan una cantidad insuficiente como para ser leído como un thriller softcore, sin embargo sí parece encontrar en la explicitud de sus escenas algunas de sus intersecciones genéricas.

No obstante en *Mapa de los sonidos de Tokio* las escenas sexuales no suponen la interrupción de la diégesis, tal como sucedería en el thriller *softcore*, sino que se configuran como momentos que impulsan no sólo el conocimiento de los personajes para el espectador, sino de la propia acción del thriller, pues será a través de estos encuentros sexuales que Ryu se enamorará de David y éste empezará a discernir los pasos que dará en su vida a partir de ese momento de crisis originado por la pérdida de Midori, la razón por la que se trasladó a Japón. Así, esta cinta de Coixet podría sumarse a un

³³⁹ Aplicado desde 1934 hasta 1967, el Código Hays, aprobado por la Asociación de Productores Cinematográficos de Estados Unidos, estableció reglas claras sobre lo que era permisible o inaceptable en la pantalla cinematográfica.

³⁴⁰ Un espectáculo dual: acción sexual y suspense violento.

nuevo grupo de películas europeas que, como afirma Linda Williams (2009: sin página),

en los últimos años [...] ha reavivado el sueño del cross-over [entre el cine porno industrial y el cine popular dominante]. Los actos sexuales explícitos aparecen una vez más en filmes con ambición estética, representando relaciones sexuales explícitas y complejas que, ni son el punto central del film (como en la pornografía), ni excusas gratuitas (como en el soft core exploitation). Lo que sea que hagan estos filmes (y a veces hacen cosas muy diferentes) lo claro es que desafían la belleza erótica de enfoque ‘suave’ que ha marcado la escena sexual del cine mainstream de Hollywood.

Si bien *Mapa de los sonidos de Tokio*, como estas películas, se aleja de dicho enfoque suave que niega tanto la genitalidad como la explicitud en la representación del acto sexual, tampoco recoge todas las premisas de la pornografía ni del *softcore* más tradicional. Estos géneros han sido centro de los debates más animados dentro del movimiento feminista, que se dividió entre aquel ala que lo consideraba performativo, es decir, que producía los efectos que nombraba, y aquel que lo veía como un texto que debía ser leído, subvertido y apropiado por las propias feministas. Dentro del primer grupo destacan Catharine MacKinnon o Dominique Poggi, quien en su artículo “Una apología de las relaciones de dominación” afirmaba (*sic* Freixas y Bassa: 2000: 31) que la pornografía presenta “un universo en el que los hombres siguen siendo los únicos que dominan el juego; en este sentido la pornografía milita a favor del mantenimiento de la apropiación de las mujeres por los hombres”. Dentro del segundo grupo destaca Judith Butler (2004: 116-117), para quien

la pornografía no representa ni constituye lo que son las mujeres, sino que ofrece la alegoría de la intención masculina y de la sumisión femenina (aunque claramente estos no son sus propios términos), una alegoría que de

manera reiterada y ansiosa repite su propia imposibilidad de realización. De hecho, podríamos afirmar que la pornografía representa posiciones imposibles e inhabitables, fantasías de compensación que reproducen continuamente una ruptura entre esas posiciones y las posiciones que pertenecen al dominio de la realidad. [...] El imperativo ‘haz esto’ no es tanto realizado como ‘representado’, de modo que lo que se representa son una serie de ideales de compensación, de normas hiperbólicas de género. [...] [L]o que la pornografía expresa, recita y exagera son las normas de compensación de género, un texto hecho de relaciones imaginarias insistentes y condenadas al fracaso que no desaparecerán con la abolición del texto ofensivo, un texto que el feminismo crítico debe aún leer.

Lo que para unas es un texto que realiza lo que nombra —y así reduce y fija a las mujeres en un estatuto de objeto sexual—, para otras constituye una oportunidad para leer críticamente el inconsciente masculinista que reside detrás de las fantasías del acto sexual. De nuevo nuestra posición será la de no eliminar el sistema *per se* sino desplazar los términos que constituyen el sistema. Así, como afirma Pierre Bourdieu (2000: 35),

[s]i la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación.

Este principio de división entre lo masculino y lo femenino, se extiende en lo que Bourdieu (2000: 33) llama “alternativas paralelas” vinculadas con oposiciones mítico rituales y que se relacionan con la

posición corporal en el propio acto sexual: encima/debajo, activo/pasivo, móvil/inmóvil, etc. En el cine industrial que pone en pantalla el sexo la economía representacional es falocrática pues, como afirman Freixas y Bassa (2000: 32-33), “queda bien claro quién posee y quién es poseído. Por quedar claro, siempre se subraya la eyaculación —el orgasmo— de él [...]. [L]a mujer está, en demasiadas ocasiones, en el lugar del deseo del otro, en vez de disfrutar su propio deseo.”

Esta ubicación femenina en la relación sexual, que nos remite casi de inmediato al título del libro de Doane (1987b) *The Desire to Desire*, es sólo una manifestación más del conjunto de las tecnologías del género que ponen en juego la ideología patriarcal. Sin embargo debe recordarse que se trata únicamente de posiciones construidas, que si bien la posición masculina y la femenina se entienden como polos opuestos en el acto sexual representado, puede apuntarse hacia la posibilidad de, cambiando los términos de la representación, desplazar las bases del sistema ideológico que reside detrás. Así, podemos afirmar que, tal como postula Linda Williams en su libro *Hard Core. Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”* (1989), “cuando la erección, la penetración y la eyaculación ya no s[ea]n las medidas principales y evidentes del placer masculino, entonces puede estar al alcance un ámbito de *pornotopía* femenina.” (*sic* Freixas y Bassa: 2000: 40).

Es precisamente más dentro de este ámbito de pornotopía femenina y menos de fantasía masculina compensatoria que Isabel Coixet pone en escena la sexualidad de Ryu, una *femme fatale*, con David. La primera de las escenas que representa una relación sexual entre estos dos personajes se produce en la primera cita y es consecuencia del interés de David por practicar el sexo con ella. La respuesta de Ryu, “por qué no?” hace que David le conteste perplejo: “¿Por qué no? ¿Qué clase de respuesta es ésa? ¿Quieres o no quieres?” (Coixet: 2009: 57). La pasividad de Ryu enfada a David quien parece no estar dispuesto a jugar en términos de

actividad/pasividad. El segundo encuentro sexual, no obstante, lo iniciará ella, cuando va a buscarle a la salida del trabajo. Una de vez de vuelta en el *love motel*, él le explica que con su ex-novia jugaban a un juego en el que ella le suplicaba la introducción de cada uno de sus dedos en su vagina, una práctica que reproducen ahora ellos juntos. Si la súplica de Ryu puede entenderse como la reafirmación de la posición de dominación del hombre a la mujer, tal sistema es destartalado por Coixet no sólo porque subraya el hecho de que sea un juego consentido por ambos, sino porque el encuentro sexual culmina con el orgasmo de Ryu mientras David le practica sexo oral, para inmediatamente después, sin haber llegado él al orgasmo, preguntarle si tiene hambre.



El tercer y último encuentro en el que Coixet representa el acto sexual comienza con las súplicas de David para que Ryu se acerque a él después de una ligera disputa. Cuando ésta accede, él le ordena que se quite las bragas y ella le responde, con un tono divertido, que pensaba que él no estaba “de humor para nada” (Coixet: 2009: 83). Tras sentarse encima de su cara, la escena vuelve a cerrar con la cámara inmersa en la cara de Ryu experimentando placer con el *cunnilingus* que David le está practicando.

Si el *cunnilingus* es la práctica sexual privilegiada por la cámara de Isabel Coixet y el orgasmo femenino la medida del deseo de ambos protagonistas, es evidente que Isabel Coixet se aleja de cualquier postulado falocrático en materia de sexualidad. La cámara de la directora pone en primer plano el placer femenino, representado mediante el subrayado —aunque no visible absolutamente— de uno

de los órganos de placer femeninos habitualmente ninguneado por el cine y mediante prácticas en las que el hombre experimenta placer a través de producir placer al otro y no exclusivamente a partir del suyo propio. La representación de la sexualidad de la *femme fatale* no sólo se aleja de la noción de peligro que en el *noir* significaba, sino que, además, perturba los esquemas de deseo que Doane postuló propios de la mujer en el Woman's Film y en los que, como hemos visto, sólo le estaba permitido el deseo de desear. En *Mapa de los sonidos de Tokio* el deseo sexual y las posiciones de dominación y sumisión son compartidas, en absoluto rígidas y fijadas en función de la diferencia sexual, sino asumidas en términos de jugabilidad, recíprocas y en ningún caso connotadas con los términos de riesgo para el hombre que el *noir* convencional sí le daba.

5.1.1.4. La inconclusividad de la heterosexualidad: finales abiertos

Antes de finalizar este apartado sobre la heterosexualidad y el cuerpo femenino, parece imprescindible hacer referencia a uno de los puntos vitales de toda narración: la clausura. En los Woman's Films y sobre todo en aquellos que giran alrededor de una historia de amor, sin importar su subgénero, éste suele configurarse como un final feliz que, tal como afirma Giulia Colaizzi (2007: 42-43) “no es otra cosa, en el esquema básico de orden-desorden-vuelta al orden del texto clásico, que la constitución de la pareja heterosexual, la reproducción del núcleo familiar y del orden social en una nueva generación”. Esta misma lectura del final la desarrolla Pam Cook (1989: 77) con respecto a toda narrativa clásica, donde, según afirma,

knowledge is suspended for a limited amount of time and Truth is re-established at the end through the resolution of the enigma: thus ‘classic’ narrative re-enacts the Oedipal drama itself: the passage from misrecognition [...] to knowledge. ‘Classic’ narrative affirms this heterosexual

structure, the mainstay of the family unit and of social reproduction, again and again.³⁴¹

La clausura, por tanto, está vinculada con el establecimiento del conocimiento y de la verdad en un corolario narrativo heterosexual que reproduce el orden social establecido. Esta estructura, en su linealidad y ordenación, parece estar vinculada al concepto de la historia ‘total’ que Foucault distinguió de la ‘general’ en su *Arqueología del saber* (1969). Así, la historia total “agrupaba todos los fenómenos en torno a un solo centro, el principio, el significado, el espíritu, la cosmovisión, la forma global de una sociedad o civilización”. Por otro lado, la historia general habla de “series, segmentaciones, límites, diferencia de nivel, lapsos de tiempo, supervivencias anacrónicas, tipos posibles de relación.” (*sic* Kaplan: 1998: 18). No cabe duda, por tanto, de que cualquier narrativa clásica se relaciona antes con la concepción de historia total, antes que con la general, pues su eje final pivota sobre el restablecimiento de la Verdad, de un significado unívoco, vinculado al sostenimiento del orden patriarcal.

Dentro del subgénero de las historias de amor, y en relación con la identidad femenina, se produce con frecuencia una trama cuyo trasfondo es necesario resaltar. En estas películas, suele suceder que, como señala Doane (1987b: 106),

the central action [...] is that of coming to a decision, making a choice (often between two men who are ultimately quite similar). All filmic ‘events’ or scenes revolve around and attach themselves to that choice. The films suggest that this is the one moment in a woman’s life

³⁴¹ El conocimiento se suspende por un cantidad limitada de tiempo y la Verdad es restablecida al final a través de la resolución del enigma: así la narrativa ‘clásica’ reconstruye el drama edípico mismo: el paso desde el error del reconocimiento [...] al conocimiento. La narrativa ‘clásica’ afirma esta estructura heterosexual, el soporte de la unidad familiar y la reproducción social una y otra vez.

when she is allowed a positive action, when she must choose the man on whom the rest of the actions in her life will depend. In terms of the narrative structure as a whole, therefore, the choice is a privileged moment but it is also an endpoint. [...] Yet, in the love story, choice does not determine or control the narrative trajectory. Instead, the narrative culminates in a choice, indicating that the act of choosing is of monumental and climactic significance for the woman and, furthermore, that it is the endpoint of a long and arduous struggle. This tendency induces a sense of stagnancy and nonprogression [...].³⁴²

Por tanto, en el subgénero que gira alrededor de la elección del objeto de amor por parte de una mujer se subraya esta decisión como la única y última que tome, pues el resto de su vida se considerará condicionada a dicha relación. En aras, por tanto, de que esa culminación mantenga el orden patriarcal y familiar, como puntualiza Doane (1987b: 118), “in the ‘choice’ films the woman tends to ultimately choose the most marriageable man.”³⁴³

Dentro de los Woman’s Films de Isabel Coixet es interesante comprobar cómo las dos cintas que se adscriben con mayor precisión al subgénero de la historia de amor presentan a una mujer dividida

³⁴² La acción central [...] es la de tomar una decisión, hacer una elección (a menudo entre dos hombres que son en último caso bastante parecidos). Todos los ‘sucesos’ filmicos o escenas giran alrededor y se vinculan con esa elección. Los filmes sugieren que éste es el único momento en la vida de una mujer en el que se le permite una acción positiva, cuando la mujer debe escoger el hombre del que dependerán el resto de las acciones de su vida. En términos de la estructura narrativa como un todo, por tanto, la elección es un momento privilegiado pero es también un punto final. [...] Así, en la historia de amor, la elección no determina o controla la trayectoria narrativa. En cambio, la narrativa culmina en una elección, indicando que el acto de escoger es de una importancia monumental y climática para la mujer y, además, que es un punto final de una larga y ardua lucha. Esta tendencia induce una sensación de estancamiento y no-progresión.

³⁴³ En los filmes de elección, la mujer tiende a elegir finalmente al hombre más casadero.

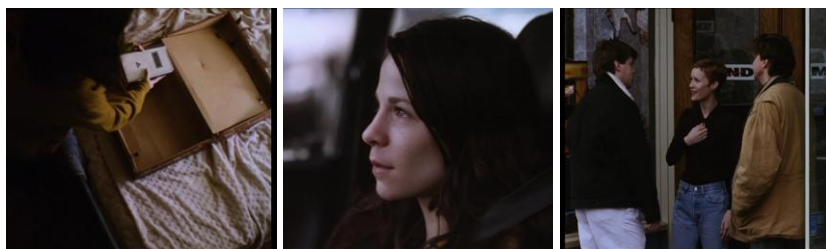
entre dos hombres. Ann en *Cosas que nunca te dije* se encuentra vinculada tanto a Bob —su exnovio— como a Don, con quien mantiene una corta relación sexual; mientras, por su parte, Ann en *Mi vida sin mí*, oscila entre su marido, Don, y su amante, Lee. Sin embargo lo que hace estas películas más interesantes para nuestros propósitos es que ambas coinciden en eliminar dicha decisión final.

En *Cosas que nunca te dije* el final viene determinado por el regreso de Bob. Una vez que la protagonista vuelve a su casa del hospital —donde ha pasado la noche en la sala de espera hasta conocer el destino, positivo, de Don, sin por ello hacerle a éste partícipe de su gesto de interés por su vida— suena el teléfono y Ann lo coge.

Ann.— Sí... Ah, eres tú... ¿Qué quieres? (El rostro de Ann refleja la lucha que hay en su cerebro entre empezar a proferir insultos, colgar el teléfono o mantener la actitud tranquila que está manteniendo). Bien, eso es bueno, que te acuerdes de mí... ¿Cómo te va?... Es extraño oírte decir eso... Claro, sí, claro que todos tenemos derecho a... equivocarnos... No, claro que sí... Tan pronto, pero ¿puedes venir así?... Sí, yo también... Claro que te quiero... Sí, es extraño oírte decir... Aquí, te esperaré, aquí... Claro que te esperaré... Adiós, adiós. (Coixet: 1998: 67)

La llamada de Bob, a quien seguimos sin oír hablar y sólo sabemos lo que dice por las respuestas de Ann, podría estar materializando uno de los deseos de la protagonista: recuperar al hombre que ha perdido porque había escogido a otra mujer. Bob volvería de esta forma a ‘tenerla’ después de haberla abandonado, constituyéndose así el escenario del que hablaba Bourdieu (2000: 59) en el que se fundamenta la inferioridad y la exclusión de la mujer por medio de su conversión en el objeto de intercambio en el mercado matrimonial. No obstante, tal como prefigura el silencio al que Coixet confina a Bob, la aceptación de Ann de dicha transaccionalidad —que

se daría sobre un escenario de espera, según le corresponde al Woman's Film—, y así de su constitución como una figura pasiva y dominable, es pura mascarada. El guión de la película continúa, así, afirmando que, pese a las palabras que Ann ha pronunciado, ésta “parece muy triste, pero ya no duda. Respira aceleradamente [...], se encarama encima de un taburete que le permite acceder a la parte de arriba del armario, donde guarda una enorme maleta polvorienta.” (Coixet: 1998: 67).



Las imágenes del filme nos muestran a Ann directamente haciendo las maletas, una en la que guarda principalmente libros, y otra de ropa. Inmediatamente después la secuencia vuelve a instalarnos en el paso a nivel con barreras, en una fila de coches que esperan para poder volver a circular. De nuevo, Ann se pregunta qué va a hacer a partir de ese momento en el que está dejando atrás todo lo que conoce, “[p]ero su tono esta vez no es de desesperación, porque aunque no sepa qué va a hacer, al menos sabe lo que no va a hacer.” (Coixet: 1998: 68).

Efectivamente Ann sabe que no va a volver con Bob, pero tampoco se queda con Don, quien continúa buscándola infructuosamente, como él mismo reconoce. Así, mientras vemos por primera vez a los dos hombres —los que en estos momentos se significan como los competidores por Ann, tal como sucedía en los “choice filmes”— en el mismo escenario, pues han ido a buscar a Ann a “Electronic Mind”, la voz en *off* de Don afirma:

DON.—... No hubo manera de encontrar a Ann, se había esfumado... había otro hombre buscándola... [...]

DON.—... Parece que el tipo había venido desde Praga sólo para verla. Me dio pena porque la mujer de la que hablaba no se parecía nada a la Ann que yo había conocido... y ya sé que es muy difícil dejar de querer a alguien a quien apenas conociste. (Coixet: 1998: 69)

Con esta decisión final de Ann, en la que no hace ninguna elección, o al menos ninguna elección masculina, Coixet se aleja de cualquier connotación de estancamiento y no-progresión que tenía la decisión última de la protagonista de la historia de amor, porque Ann decide continuar el camino que había iniciado, de autoconocimiento, y decide no vincularse a ningún hombre. Este principio de autoconocimiento es la razón por la que, como afirma Coixet, ahora aún no sabe lo que quiere —se trata de una identidad en progreso— pero sí sabe lo que no quiere para ella. Esta idea de continuidad aunque en evolución, de constante mutación y de ausencia de cierre o de estabilización, es la que la directora perpetúa en el final de su cinta, en la que vuelve a poner en juego la expectativa de la heterosexualidad como punto final aunque sin clausurarlo.

La última escena se narra desde la perspectiva de Don, quien ha dejado la ciudad en la que vivía y ahora viaja por todo el país vendiendo edificios. Como él mismo confiesa, sigue “buscando a Ann, aunque..., si la encontrara otra vez, deberíamos empezar todo de nuevo...” (Coixet: 1998: 70). Ese posible futuro con Ann lo dibuja Don sin imponer su perspectiva pero distanciándose de lo que vivió cuando esperó de Ann una intimidad que ella no estaba dispuesta a darle. Si volviera a encontrarse con Ann buscaría la reciprocidad que en la primera relación no obtuvo. Mientras Don habla en *off* le vemos sentado en un banco, cabizbajo, con un café en la mano. En ese momento pasa por delante de él la propia Ann, quien sí se percata de su presencia y se sienta en el lado opuesto del banco, de nuevo colocándose en una posición simétrica, parecida a la que ambos compusieron en la lavandería, aunque bastante más distanciados. En

ese momento, la cinta termina. Tal como afirma Coixet en su guión, “[c]ortamos justo en el momento en que sus miradas se encuentran, sin saber si en el fotograma de después se saludarán cortésmente para separarse a los cinco minutos o si permanecerán juntos para siempre. O al menos un buen rato.” (Coixet: 1998: 70).

El final de la cinta es, tal como afirmaba Don, un principio de algo que el espectador no verá, pero que Coixet quiere reafirmar como tal, obligándole a participar de esa sensación de incertidumbre que sus protagonistas han experimentado a lo largo de toda la historia y negando así cualquier tipo de Verdad última. La directora, aun operando dentro de la convención que vincula el final con la retórica de la pareja, se aleja de la heterosexualidad como clausura, cierre, estabilidad o estancamiento. Isabel Coixet se distancia, por tanto, de cualquier afirmación taxativa, de cualquier resolución del enigma —pues, en realidad, se despide formulando otro— y de cualquier vínculo posible con la idea de la historia total de Foucault, acercándose antes bien a la general, segmentada, vinculada con los lapsos de tiempo y, sobre todo, con un significado plural.

La ausencia de decisión entre dos hombres se produce también en *Mi vida sin mí* aunque, en este caso, se trata no de negar la relación con ambos, sino de llevar las dos adelante hasta que la vida de Ann finaliza. Es evidente que el comportamiento de Ann es intolerable para el patriarcado, más que por el propio hecho del adulterio por su falta de arrepentimiento y de cualquier tipo de confesión última hacia su marido, ni siquiera en su lecho de muerte. En cualquier caso, según la lógica del cine clásico, y en palabras de Doane (1987b: 120), “[i]f the woman does commit adultery [...], she must die”.³⁴⁴ Este castigo de la mujer adúltera, en el caso de esta cinta, no puede adoptar la forma de ‘la pérdida de la vida’ ya que el anuncio de que eso va a pasar configura el detonante, y por tanto, aquello que promueve la acción. Así lo que inicia el cambio en el comportamiento de la protagonista —su causa— no puede ser, también, la pena que se le

³⁴⁴ Si la mujer comete adulterio, ella debe morir.

impone a ésta —su consecuencia. Desde un principio Coixet desliga el significante muerte del significado castigo y, en tanto ésta sí se mantiene como ‘la resolución’, la directora vuelve a romper, desde dentro, las convenciones del género. Es decir, mantiene el código pero le asimila un significado distinto al que tiene en el Woman’s Film.



La sanción lógica y clásica de la ‘traición’ de Ann habría sido el descubrimiento por parte de su marido de la infidelidad y su posterior abandono, dejándola así, sola durante su muerte. Sin embargo, nada de esto se produce y Ann muere cubierta por el amor que le profesan aquellos que la rodean y sin una sola mirada crítica, ni de los personajes, ni de la cámara, y, por tanto, tampoco de los espectadores. En la cinta, de hecho, ni la abandona Don, su marido, ni la abandona Lee, su amante. Esto es especialmente evidente en la escena 81 del guión que se desarrolla en el exterior del restaurante ‘Shrimps ‘n prawns’ al que Lee ha llevado a Ann. Allí, ya sentados alrededor de una mesa, Ann se siente muy indispuesta, aunque apenas come ya, lo cual sólo hace más evidente para el espectador y para la propia protagonista que ya no le queda mucho tiempo; su final se acerca. Ann, entonces, sale del restaurante. Cuando comienza la escena está hablando por teléfono y Lee está de pie a varios metros “sin querer oír lo que está diciendo” (Coixet: 2003: 110). Ann le dice que debe irse, que su marido llegará en diez minutos a recogerla, configurándose entonces un escenario de gran riesgo para la protagonista, pues Ann transitará de su amante a su marido, sin por ello pertenecer a ninguno ni configurarse como el objeto de intercambio. El castigo, en ese momento, podría llegar de varios

lados: de los reproches de Lee y del descubrimiento de Don; sin embargo Coixet no lo construye de esa forma. Al contrario, el espectador es testigo, desde la mirada desesperada de Lee, del abrazo que Don le da a su esposa cuando la recoge, sin percatarse si quiera de la fugaz mirada que ella le dirige al que ha sido hasta ese momento su amante. Un amante que, además, un instante antes se le había declarado ‘clásicamente’.

LEE.— Te quiero... Estoy enamorado de ti. Creo que el mundo es un poco menos malo porque tú existes, siento que podría pasar el resto de mi vida contigo y, todas esas cosas... ya sabes... palpitaciones, temor, angustia, alegría, miedo... ganas de tocarte constantemente... Y protegerte a ti, y a tus hijas y hasta conseguirle un buen trabajo a tu marido y una casa que no tenga ruedas. [...]

Lee intenta bromear, pero no le sale muy bien. Ann intenta bromear también. Está más pálida que nunca.

ANN.— ¿No te estarás pasando? Suena como el clásico caso de enamoramiento.

LEE: Sí, el clásico, con el clásico marido que va a llegar de un momento a otro y con el clásico bajón, cuando te vayas con él en el coche, y las clásicas lágrimas, en fin... (Coixet: 2003: 111)

La repetición constante de la palabra clásico nos hace comprender el uso consciente e irónico que de él hace Coixet, porque por supuesto nada es realmente clásico en esta declaración, como tampoco lo es la no-resolución de este triángulo amoroso. Y es que ni siquiera hay resolución, Ann no se queda con uno o con otro, de hecho, con ninguno de los dos, porque es ella quien se marcha, aunque si estuviera en sus manos no se iría, y menos cuando ya ha empezado a vivir. Pero es fácil considerar que no hubiera resuelto tampoco la disyuntiva, que se hubiera quedado viviendo en la contradicción de la no-decisión entre ambos. Igualmente contradictorio es el caso de Don y Lee, quienes ambos se quedan con ella pero también sin ella. No hay, en *Mi vida sin mí*, un final que resuelva la contradicción del deseo de Ann, no hay, por tanto, un final

clásico. Ni siquiera, en tanto no hay un giro en el curso de los acontecimientos, puede considerarse ‘clásicamente’ un final.

De nuevo el final que Coixet construye se queda abierto, tal como sucedía con *Cosas que nunca te dije*, pues evita cualquier imposición de la Verdad, cualquier resolución unívoca en las últimas escenas separadas del resto de la película por un fundido en blanco que, vimos ya, metaforizaba su muerte. Es la propia Coixet quien afirma que ella misma no sabe “si ese epílogo que tiene *Mi vida* [...] realmente ocurre, o si es lo que me gustaría que sucediera con esos personajes a la muerte de ella, que no se ve en pantalla.” (Morales: 2010: 491). Esas imágenes de los que quedan, que la directora muestra con la voz en *off* de Ann, son la prueba de la ausencia de estancamiento en el final, con la idea de que la vida continúa y, sobre todo, con la ausencia de lamentaciones de Ann, que no sólo se despiden del espectador afirmando que no siente “nostalgia por la vida que no tendr[á]” (Coixet: 2003: 113) sino que lo hace de Lee, su amante, en las últimas palabras de la narración, diciendo: “[m]e encantó bailar contigo.” (Coixet: 2003: 114). Ese baile, ese movimiento es lo que se perpetúa como base ideológica de la cinta, que no sólo se resiste a inmovilizar a Ann, a pesar de su muerte, sino que se aleja también de cualquier resolución definitiva.

Si en *Cosas que nunca te dije* y en *Mi vida sin mí* no se produce la decisión final por parte de la protagonista por un hombre con el que pasar el resto de su vida —si bien con narrativas muy distintas—, en *La vida secreta de las palabras* esta convención de la historia de amor del Woman’s Film sí se produce. Hanna y Josef, lo hemos visto ya, se reencuentran y sellan su amor en la penúltima escena de la cinta. Pero precisamente que sea la penúltima escena y no la última deja abierta la posibilidad de no reproducir el esquema de estancamiento, resolución y última decisión que se perpetúa en el Woman’s Film.



La última escena de *La vida secreta de las palabras* la presenta de nuevo Coixet después de un fundido, tal como sucedía en *Mi vida sin mí*, aunque en esta ocasión la imagen se cierra en negro, un recurso más convencional para marcar el paso del tiempo, pero de nuevo apuntando hacia la idea de que se trata de un epílogo que no busca concluir sino dar la sensación de continuación. La cámara presenta entonces un escenario completamente nuevo, que refuerza la idea de novedad y se aleja del estancamiento. Se trata de la cocina vacía de una casa aparentemente nueva, en la que entra, pasados unos segundos, Hanna. La cámara la recoge primero en plano largo de espaldas, luego medio, para concretar, en un plano corto, cómo la protagonista abre el grifo y se llena un vaso de agua mientras mira por la ventana. Hanna pasa entonces a sentarse con el vaso en la mesa de la cocina, mientras lo acaricia a veces y otras se lo lleva a la boca para dar un pequeño trago. La voz en *off* de la niña entonces empieza a sonar. La cámara recoge un primer plano del rostro de Hanna, que mira fijamente hacia adelante, pensativa. La voz afirma entonces que, en esos momentos de soledad, la protagonista “se siente frágil y extraña y vacía” (Coixet: 2005: 138).

No hay nada en este epílogo que nos hable de un ‘felicis para siempre’, ni de una pareja que consuma y resuelva los deseos y mitigue las frustraciones y traumas de la protagonista. Es más, la propia voz afirma que en esos momentos de soledad “vuelv[e] a ella”, mostrando entonces la imposibilidad de resolver mediante la pareja y la familia, aunque estos se configuren fuera de los esquemas patriarcales, las experiencias vitales de Hanna. Hijos y marido son, por tanto, incapaces de condensar las necesidades de un ser humano,

ni siquiera de una madre, rol, como veremos, que la sociedad considera de abnegación y entrega desubjetivizadora. Es entonces, cuando el sonido de las risas de sus hijos se unen al de la voz en *off*, que afirma que será ella quien “quizás no vuelva nunca” (Coixet: 2005: 139). La cámara se enfoca entonces en la ventana, a través de la que percibimos la imagen de dos figuras desenfocadas corriendo hacia el centro de la escena antes de que la pantalla se funda definitivamente en negro.

Tanto la duda en la frase de la voz en *off*, que sólo puede pronunciar un “quizás” con respecto al futuro, como el desenfocado en la cámara de Coixet, dan cuenta de una incapacidad de afirmar ninguna conclusión, de una postura nada autoritaria, dubitativa y temblorosa, y alejada, así, de cualquier Verdad. Sin embargo, esta escena es clave para comprender la apuesta cinematográfica de Isabel Coixet, y es por ello que fue una de las primeras que configuró a la hora de armar la película. Ella misma afirma que comenzó

a ver una imagen de ella [Hanna] que escucha y está pensando en el hijo que perdió y se sienta en la cocina, bebiendo un vaso de agua. Y cómo intenta conciliar todo lo que le ha pasado en la vida con la nueva vida que ha empezado, cómo es posible que en la vida uno pueda vivir estas dos vidas y tiene un momento de quedarse en el dolor de lo que ha pasado o de vivir, de vivir esa nueva vida. Entonces es un momento de duda, para mí era el fin de esta película. Bueno no sé si era el final de esta película, pero era el final de una película. Y a partir de ahí se fue armando todo. (Andreu: 2008: 87)

Ese momento de duda, de inseguridad a la hora de conciliar dos vidas contradictorias es lo que distancia a Coixet de los Woman's Films clásicos, que buscan ante todo la coherencia y una Verdad última y final que asiente el *statu quo*. Esas dos vidas permiten entonces dejar el final sin resolver, sin concluir, y se alejan entonces

de cualquier sensación de saturación de la identidad femenina en la familia, tanto en el rol de esposa como en el de madre.

El final de *Mapa de los sonidos de Tokio* guarda, a su vez, una importante relación con estas dos vidas que experimenta Hanna. Antes de dar cuenta de este vínculo, es necesario recordar que las raíces *noir* de esta película subrayan uno de los giros narrativos de la historia de amor. Así, como afirmaba Doane (1987b: 119), “[t]he woman associated with excessive sexuality reside outside the boundaries of language; she is unrepresentable and must die because, as Claire Johnston points out, death is the ‘location of all impossible signs’.”³⁴⁵ De hecho, en el *noir* o en las historias de amor impregnadas de *noir*, en las que la protagonista se caracteriza por su sexualidad desbordante, según apunta Jones (1991: 312-313),

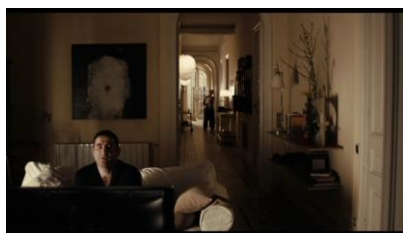
ultimate closure relies on the narrative elimination of the bad woman so that the family unit can reorganize itself. The film noir works to close off the chaos instigated by the femme fatale’s disruption so that the good woman/wife can regain what is her due and moral order can be restored. With the return of her husband to the fold, the good woman/wife is rewarded for her years of suffering.³⁴⁶

La eliminación o muerte es el destino habitual de la *femme fatale*, quien sufre sobre su cuerpo el sadismo de la narración del que hablaba Mulvey (1988: 15) con vistas a cumplir la función prioritaria del cine negro: el reestablecimiento del sistema patriarcal familiar

³⁴⁵ La mujer asociada con la sexualidad excesiva reside fuera de los límites del lenguaje; ella es irrepresentable y debe morir, porque como Claire Johnston señala, la muerte es el ‘lugar de todos los signos imposibles’. [Johnston afirma esto en su artículo “Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies” (1975)].

³⁴⁶ El cierre último recae en la eliminación narrativa de la mujer mala por lo que la unidad familiar puede reorganizarse. El filme *noir* se esfuerza por cerrar el caso instigado por la perturbación de la *femme fatale* de manera que la buena mujer/esposa puede recuperar lo que le corresponde y el orden moral pueda ser restaurado. Con la vuelta de su marido al redil, la buena mujer/esposa es recompensada por sus años de sufrimiento.

como el legítimo y la autoridad masculina como la hegemónica. Como hemos visto anteriormente, el final de *Mapa de los sonidos de Tokio* pasa por la muerte de la que, en un principio, se presentó como la mujer fatal. Podría llegar a argumentarse que su muerte constituye un eslabón más de la cadena estratégica de la autora para revelar a sus espectadores cómo el *noir* necesita destruir a la mujer para restablecer el orden patriarcal. No obstante, esta lectura la estaríamos haciendo ‘contra el grano’³⁴⁷ y nos estaríamos alejando de los significados finales que vehicula la cinta de Coixet.



En *Mapa de los sonidos de Tokio*, la ‘historia de Ryu’ que parecía estar narrándose —es por ello que Coixet pone en funcionamiento al narrador— termina el día en que David se acerca al mercado en el que ella trabaja para despedirse. Cuando él se acerca y la besa, Ryu, activa siempre en su mirada, ve llegar a Ishida, el ayudante del señor Nagara para terminar con el trabajo que ella no pudo acabar. Cuando Ishida dispara a David ella se gira para recibir el impacto de la bala con su propio cuerpo mientras le pide a David que diga su nombre. Cuando el cuerpo de Ryu se desploma, David continúa diciendo su nombre mientras la mece entre sus brazos.

³⁴⁷ Traducción de la expresión inglesa ‘against the grain’, una estrategia de lectura e interpretación de los textos utilizada, entre otros movimientos críticos, por el feminismo. Asume que la ideología dominante y del cine clásico de Hollywood no es tan monolítica y que pueden encontrarse momentos de apertura en textos anclados en la ideología patriarcal. Sin embargo, este tipo de lectura entiende que el receptor interpreta el texto desde una postura crítica y versada en las reivindicaciones y teorizaciones del feminismo cinematográfico, todo lo cual no puede presuponerse en el espectador común.

La lectura que puede hacerse de la muerte de Ryu señala hacia dos dinámicas opuestas. La primera es que, al contrario que en los *noir* clásicos, la muerte de Ryu no tiene como origen su sexualidad. Como hemos visto, la narración no presenta la sexualidad femenina como peligrosa, sino como un lugar de correlatividad. Su muerte, en cambio, es una decisión que toma la propia Ryu, pues, como afirma Coixet, “quiere purgar sus pecados. Sabe que su código moral es equivocado y lo trastoca drásticamente enamorándose de su futura víctima”.³⁴⁸

Sin embargo, aunque en este caso el significado que pertenece al significativo ‘muerte’ ha variado, la transformación operada no produce un alejamiento de los significados patriarcales habituales del *Woman’s Film*: la muerte como el único lugar de redención de la mujer caída. Habida cuenta de que en la cultura nipona, el suicidio y sobre todo el ritual del *seppuku* está profundamente vinculado con la idea de enmendar un código de honor transgredido,³⁴⁹ este castigo, aun impuesto por ella misma, no empodera a la protagonista ni, por supuesto, consigue subvertir los códigos del género cinematográfico. Es más, es precisamente la muerte de la mujer fatal la que posibilita la vuelta de David también al camino trazado por el patriarcado, del que fue desviado a su vez por la muerte de otra mujer: Midori. Es posible finalmente advertir que la película se cierra en círculo, proceso por el cual el hombre es reposicionado en el lugar que el sistema patriarcal le designa: dentro de la familia. La última escena de David así lo constata: su mujer, con un niño entre sus brazos, le llama para que vaya con ellos mientras él ve una película japonesa en la televisión. Él, tras demorarse, apaga la televisión y acude al lado de su familia. Con esta metáfora de lo aceptable —la mujer y su hijo— y lo no aceptable —la película apagada, en tanto metonimia de Tokio y

³⁴⁸ <http://www.abc.es/20090828/cultura-cine/coixet-tokio-200908280009.html> (Consultado el 4 de julio de 2013).

³⁴⁹ El término *seppuku* es preferido en japonés al más conocido entre los occidentales *harakiri*. Esta práctica es, sobre todo, propia de los samuráis, como es posible ver en las múltiples películas de dicho género.

Ryu— *Mapa de los sonidos de Tokio* reconstituye la familia, que es la base de la estructura patriarcal. Para ello la mujer que se presentaba fuera de los ideales de feminidad burguesa ha tenido que ser destruida, exactamente igual que en el *noir* clásico.

De nuevo, la dinámica que se construye en esta escena no es unívocamente patriarcal, sino que presenta también una energía opuesta a la lectura que acabamos de realizar. La película finaliza con la voz del narrador, tal como señalamos en el capítulo anterior, hablando de David. Así, éste concluye que “aunque se casó y tuvo un hijo, siempre guardó en su corazón un cuarto secreto en forma de vagón de metro donde alguna que otra vez, cuando su vida se le antojaba completamente irreal, le esperaba Ryu.” (Coixet: 2009: 111). Estas palabras se traducen sobre la puesta en escena de David viendo una película japonesa en el desinterés con que le contesta a su mujer y en la dilación con la que acude a encontrarse con ésta y con su hijo.

Para Isabel Coixet es evidente que no se trata de un final feliz, pues aunque David regresa a Barcelona, “parte de él se ha quedado en Tokio, se ha quedado en Japón, y sí, tiene una mujer, tiene un niño, tiene un piso del *example* muy bonito pero esas cosas no significan demasiado para él y vive otra vez una doble vida, como tanta gente.”³⁵⁰ En este sentido Coixet retoma una de las grandes obsesiones que motivaron el *film noir*, un género en el que, como señala Harvey (1989: 27), “one of the recurrent themes [...] is concerned with the loss of those satisfactions normally obtained through the possession of a wife and the presence of a family.”³⁵¹

Si bien es cierto que esta idea se aleja, con mucho, de la ideología patriarcal, no queda tan claro, como hemos visto, el

³⁵⁰ Opinión extraída del audiocomentario que realiza la propia Isabel Coixet en el DVD de la película en su edición coleccionista (Cameo: 2010)

³⁵¹ Uno de los temas recurrentes [...] tiene que ver con la pérdida de esas satisfacciones que normalmente se obtenían a través de la posesión de una esposa y la presencia de una familia.

distanciamiento de Coixet de las normas que establecen como destino final y normalizado de cualquier ciudadano la familia. Coixet nada, por tanto, en los últimos momentos de esta película en aguas de una ambigüedad que se nos presenta bastante menos feminista y positiva que la contradicción. Si su final no parece regirse por ningún estatuto de Verdad, ni por ninguna afirmación taxativa, pues el espectador termina con una sensación de incertidumbre, tampoco parece postular, en lo que se refiere a la identidad femenina, ninguna capacidad subversiva. La supervivencia de Ryu en el corazón de David no consigue transmutar un sistema fílmico que posiciona a la mujer familiar como la figura adecuada y recoloca a la no-convencional en el ‘lugar de los signos imposibles’ y, así, la cinta se queda sin capacidad para proporcionar ningún legado positivo y progresista —como sí sucedía en *Mi vida sin mí*— en quienes se quedan. Así, aunque esta película mantiene algunas de las notas que hemos visto son características de los finales de Coixet, la sensación última inevitable es de adecuación a las normas de género clásicas y, en último caso, patriarcales.

Es evidente, llegados a este punto, que si algo tienen en común los Woman’s Films de Isabel Coixet es la puesta en escena de unos escenarios finales —unos más acertados y positivos para la agenda feminista que otros— alejados de cualquier resolución definitiva y de imposición de una Verdad última, absoluta y unívoca. En este sentido, Coixet mantiene lo que Mulvey (1987: 76) consideraba la fuerza de la forma melodramática, la cual “lies in the amount of dust the story raises along the road, the cloud of overdetermined irreconcilables which put up a resistance to being neatly settled, in the last five minutes.”³⁵²

Estas nubes de determinaciones irreconcilables no sólo constituyen una resistencia a la ideología patriarcal que busca la

³⁵² Recae en la cantidad de polvo que la historia levanta a lo largo del camino, la nube de determinaciones irreconcilables que oponen resistencia a ser nítidamente resueltas en los últimos cinco minutos.

resolución final, sino también apuntan hacia una estrategia feminista de narración que, vinculada con el concepto de historia general de Foucault, se aleje de la imposición del significado final y así aporte un eslabón más a la deconstrucción del binomio fundante de nuestra civilización, el del dominio y la sumisión. Los espectadores, por tanto, resultan liberados del sometimiento al clásico último significado que los filmes dominantes convencionales comunican. La heterosexualidad, en la mayoría de los filmes analizados en esta Tesis doctoral, no se presenta como el estadio final de la identidad, sino como un sistema abierto con posibilidad de ser desestabilizado y reconfigurado desde su interior.

5.1.2. Maternidad

Después de haber desgranado la representación de la heterosexualidad dentro de los códigos de los Woman's Films, en las siguientes páginas trataremos de dar cuenta de la segunda y última de las funciones supuestamente pasivas que, según vimos decía David Rodowick (1987: 272), el patriarcado ha definido para las mujeres: la maternidad. Es curioso señalar que, de todos los filmes analizados en esta Tesis Doctoral, tan sólo una protagonista ejerce el rol de madre, aunque bien es cierto que, de habernos podido ocupar de la última película de Isabel Coixet, *Ayer no termina nunca* (2013), ésta también habría entrado en este apartado, ya que retrata con precisión uno de los escenarios de separación típicos del subgénero de los melodramas maternos.³⁵³ Estos Woman's Films, que, como afirma Doane (1987b: 73), explotan

³⁵³ También Hanna, al final de *La vida secreta de las palabras*, aparece como la madre de dos niños. Sólo en ese momento el espectador se entera de que la protagonista ya había perdido un hijo o hija, la voz en *off* que nos ha acompañado toda la película. Si bien Hanna y su maternidad se configuran dentro del escenario típico maternal de separación a lo largo de la cinta, no se puede estudiar este rol en este apartado, precisamente porque no aparece desarrollado.

the pathetic effect[,] [...] are scenarios of separation, separation and return, or of threatened separation —dramas which play out all the permutation of the mother/child relation. Because it foregrounds sacrifice and suffering, incarnating the ‘weepie’ aspect of the genre, the maternal melodrama is usually seen as the paradigmatic type of the woman’s film. Already a popular genre in the 1920s, [...], it reaches its American apotheosis in the 1930s [...].³⁵⁴

Tanto *Mi vida sin mí* como *Ayer no termina nunca* mantienen en sus bases este efecto patético del que habla Doane (1987b: 87-91), en el que la sensación de desproporción y de impotencia que supone la retórica del “demasiado tarde”, básica de este subgénero, llevan al espectador a las lágrimas. En *Mi vida sin mí* el diagnóstico de la enfermedad de Ann se produce demasiado tarde, lo que conllevará que el resto de la diégesis mantenga como cotidiana la tensión por la futura separación de Ann y de sus hijas. En el caso de *Ayer no termina nunca*, C,³⁵⁵ la protagonista de Coixet, ya se ha separado de forma permante de su hijo por culpa de una negligencia médica, institución que le trató una meningitis cuando ya era ‘demasiado tarde’.

La interseccionalidad de estas dos cintas con la institución médica, así como sus constantes referencias con la clase social a la

³⁵⁴ El efecto patético, [...] son escenarios de separación, separación y reencuentro, o de amenaza de separación —dramas que ponen en juego todas las permutaciones de la relación madre/hijo. Debido a que subrayan el sacrificio y el sufrimiento, encarnando el aspecto ‘lloroso’ del género, el melodrama maternal es visto con frecuencia como el tipo paradigmático del Woman’s Film. Género popular ya en la década de los veinte, alcanza su apoteosis americana en los años treinta.

³⁵⁵ C no es sólo la inicial del nombre de la actriz protagonista, Candela Peña, sino también la de la persona a quien está dedicada la película y en cuya experiencia de la pérdida de un hijo se inspiró Coixet para realizar la película, Cristina Andreu, quien ya mencionamos es amiga íntima de la directora. J, el nombre del protagonista masculino de *Ayer no termina nunca* es también la inicial del nombre del actor principal, Javier Cámara, y del hijo que Andreu perdió en un accidente de coche, Jaime.

que pertenecen ambas protagonistas —Ann vive en una caravana en el jardín de la casa de su madre mientras que C vive en su propio coche— forman parte de las características del subgénero. Ann Kaplan distingue dos vertientes: uno, el melodrama maternal, en el que se pone en primer plano la relación de la madre con el hijo varón, mientras que en la vertiente del Woman's Film maternal, se privilegia la relación de la madre con la hija. La diferencia, para Kaplan (1987: 126), va más allá de esta mera diferenciación por razón de sexo.

It is significant that in general the woman's film, by virtue of being a resisting form, shows more sensitivity to social concerns than does the maternal melodrama, which situates itself more firmly in the terrain of unconscious Oedipal needs, fears and desires. The woman's film on the other hand puts more stress on the cognitive/conscious level, often foregrounding sociological issues and dealing more frequently with social institutions.³⁵⁶

Entendiendo que el nivel consciente es el que prevalece en las dos cintas de Isabel Coixet, aunque ella no haga distinción entre el sexo de los hijos, podemos empezar a intuir que la adscripción maternal de sus Woman's Films tendrá una cualidad de resistencia que podremos observar con detalle en *Mi vida sin mí*. Sin embargo, antes de pasar a analizar la representación de la maternidad en dicha película, es necesario preguntarnos la razón por la que, una vez más, la imagen femenina, en uno de sus diversos roles, necesita ser 'resistida' desde los discursos feministas.

Si, como hemos visto hasta ahora, la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la pasividad, la madre, como ya

³⁵⁶ Es significativo que, en general, el Woman's Film, al ser una forma resistente, muestra una mayor sensibilidad a los asuntos sociales que el melodrama maternal, que se sitúa más firmemente en el terreno de las necesidades, miedos y deseos edípicos inconscientes. El Woman's Film por otra parte enfatiza más el nivel cognitivo/consciente, a menudo subrayando asuntos sociológicos y lidiando más frecuentemente con instituciones sociales.

señalamos en el apartado del marco teórico, como rol psíquico primario concreto y fundamental del melodrama maternal, no ha corrido mejor suerte. De nuevo, no se trata ésta de una característica que corresponda específicamente al cine, sino más bien a la ideología de la sociedad en la que se sustenta este medio de producción de signos. Dentro de una sociedad burguesa y capitalista que construye a la mujer como el ‘Otro’ que debe sumisión al hombre, se produce a su vez la dominación ideológica de la madre. Sin embargo, volvemos a subrayar que esto no es tanto consecuencia del sometimiento general de lo femenino, como pudiera parecer a primera vista, sino que más bien se erige como su causa originaria.

Adrienne Rich (1995: 40) habla específicamente de la amplitud de las consecuencias de dicha represión de la maternidad, pues confirma que “the ancient, continuing, awe, and dread of the male for the female capacity to create life has repeatedly taken the form of hatred for every other female aspect of creativity”.³⁵⁷ Para localizar de dónde procede esta ‘necesidad’ del patriarcado de someter a las madres, otras numerosas escritoras como Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow, Janine Chasseguet-Smirgel, Laura Mulvey, Julia Kristeva o Luce Irigaray han señalado hacia la relación pre-edípica de ésta con el infante.

La teoría psicoanalítica parece localizar en la fase pre-edípica del desarrollo infantil el lugar donde se encuentra el origen de un cierto temor hacia la figura maternal que se mantiene en la memoria del hombre. Ese ‘miedo’, como ya se ha advertido, viene producido por la subordinación que el niño experimentó hacia la madre en la primera fase de su existencia, en un momento en que su identificación con ella era total —creyéndose dispuesto en unidad con ella y el poder de la madre parecía absoluto.

³⁵⁷ La antigua y continuada envidia, la admiración y el miedo del hombre hacia la capacidad de crear vida de la mujer, ha adoptado en repetidas ocasiones la forma de odio hacia cualquier otro aspecto de la creatividad femenina.

Sin embargo, ¿cuál es este poder maternal? ¿Qué consecuencias se derivan de su ubicación en el ámbito prediscursivo, imaginario? Luce Irigaray se ocupa de estas cuestiones en el libro *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979),³⁵⁸ en el que postula que el espacio maternal se opone a la ley paterna que impone la diferenciación y la separación. Doane (1987b: 83), en su lectura del texto de Irigaray, explica que “[i]n overinvesting her desire in the child, the mother becomes herself the perverse subject of the oral drive —the agent of an engulfing or devouring process which threatens to annihilate the subjectivity of the child. In this respect, Irigaray’s analysis approaches that of Julia Kristeva in *Powers of Horror*. Kristeva associates the maternal with the abject.”³⁵⁹

Para Irigaray la madre, ubicada en el ámbito presimbólico, amenaza con eliminar la integridad del yo en esa identificación con el infante, y es por ello que Doane brillantemente apunta hacia la similitud de esta idea con el concepto de lo abyecto de Kristeva (2004: 8), para quien

[L]o abyecto no es un ob-jeto en frente de mí, que nombro o imagino. [...] Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.

³⁵⁸ Traducido al inglés en 1981 como *And the One Doesn’t Stir Without the Other*.

³⁵⁹ Invirtiendo excesivamente su deseo en el niño, la madre se convierte en el sujeto perverso de la pulsión oral —el agente del proceso devorador o del acto de tragar que amenaza con aniquilar la subjetividad del niño. A este respecto, el análisis de Irigaray se aproxima al de Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. Kristeva asocia lo maternal con lo abyecto.

Lo abyecto, por tanto, amenaza con la eliminación de los límites que configuran las identidades, necesariamente diferenciadas para poder ‘ser’ y es en ese sentido en el que se opone al ‘yo’. Durante la fase preedípica, como hemos visto, el niño no distingue entre sí mismo y su madre, lo cual, como afirma Doane (1987b: 83), supone la materialización de

[t]he confusion of identities [that] threatens to collapse a signifying system based on the paternal law of differentiation.

It would seem that the concept of motherhood automatically throws into question ideas concerning the self, boundaries between self and other, identity. Perhaps this is why a patriarchal society invests so heavily in the construction and maintenance of motherhood as an identity with very precise functions —comforting, nurturing, protecting. [...] It might also explain why there exists a specific genre —maternal melodrama. The films of this genre play out the instabilities of maternal identity in order to locate it more solidly.³⁶⁰

Si Doane identifica el género maternal como una de las tecnologías patriarcales, Judith Butler lee el cuerpo maternal que describe Kristeva en “Motherhood According to Bellini” (1980) como influenciado por la misma ideología de la que la autora intenta despegarse. En la medida en que Kristeva define el cuerpo materno como, según Butler (2010a: 175), “portador de un conjunto de significados que son anteriores a la cultura misma[, c]on ello preserva

³⁶⁰ La confusión de identidades que amenaza con colapsar un sistema signifiante basado en la ley paternal de la diferenciación. Parecería que el concepto de maternidad automáticamente pone en cuestión ideas sobre el yo, los límites entre el yo y lo otro, la identidad. Quizás ésta es la razón por la que una sociedad patriarcal invierte tanto en la construcción y el mantenimiento de la maternidad como una identidad con funciones muy precisas —consolar, nutrir, proteger. También podría explicar por qué existe un género específico —el melodrama maternal. Los filmes de este género representan las instabilidades de la identidad maternal para localizarlas después más sólidamente.

la noción de cultura como una estructura paterna, y restringe la maternidad como una realidad básicamente precultural.” Ante esta idea, la propia Butler erige su propia visión siguiendo la estela discursiva de Foucault, quien, según la autora (2010a: 194-195),

alegraría que la producción discursiva del cuerpo materno como prediscursivo es una estrategia de la autoamplificación y el encubrimiento de las relaciones de poder concretas por medio de las cuales se crea el tropo del cuerpo materno. [...] Si admitimos el marco de Foucault, deberemos redefinir la economía libidinal materna como el resultado de una organización históricamente específica de la sexualidad. [...] Puesto que Kristeva se ciñe a una concepción exclusivamente prohibitiva de la ley paterna, no se percata de las formas en que esta ley crea ciertos deseos bajo la apariencia de impulsos naturales. El cuerpo femenino que ella intenta explicar es en sí una construcción creada por la misma ley que supuestamente debe socavar.

Por tanto, cuerpo y funciones maternas, hemos visto, han sido significados dentro de las tecnologías del género, que extiende sus influencias, como no podía ser de otro modo, a lo largo de la representación cinematográfica. Para Kaplan (1998: 259), de hecho, el énfasis que se realiza sobre la mujer como “objeto sexual o (más complejo) fetichizado (el deseo masculino narcisista), que se ha mantenido en el cine de Hollywood, puede formar parte de la maquinaria que reprime la maternidad. La insistencia en papeles sexuales muy rígidos y los mecanismos de dominación y sumisión y de *voyeurismo* y fetichismo quizá estén contruidos con ese fin.”

Así, a la hora de construir la figura y corporalidad de la madre dentro de los términos de naturaleza y preculturalidad que imperan en la sociedad así como de enfrentarse con este recuerdo amenazador sobre su poder y con la amenaza de disolución de la subjetividad, se procedió en las manifestaciones artísticas y culturales, como advierte Kaplan (1998: 307), a “reprimirlo y desplazarlo hacia mitos que

vacilan entre la hipostatización y romantización (el mito de la figura protectora y omnipresente pero abnegada) y la denigración (el mito de la madre negligente y sádica)”. Para la teoría psicoanalítica, que desarrolla esta teoría de la madre buena y mala, la figura materna se relaciona con el hijo en términos fálicos en los dos constructos. Así, según Kaplan (1992: 46), para la ‘buena’ madre,

the child represents the longed-for penis and signifies the end of women’s envy. She now enters into her ‘natural’ masochistic feminine, subordinate to the Father, whose authority is accepted because partly possessed through the child.[...]

In the second construct, the child still represents the phallus, but instead of placing herself in abjection towards it, the mother tries to take it into herself. [...] In the strictest sense, the mother is always ‘phallic’ in the Freudian and Lacanian systems, since the feminine can be defined only via the phallus. But the term is usually reserved for the second phenomenon of a jealous/possessive stance toward the child [...].³⁶¹

A este respecto es importante subrayar que estos modelos psicoanalíticos son construcciones que surgen desde la idea de la madre en el inconsciente, que poco o nada tiene que ver con la madre social o histórica por la que la teoría psicoanalítica apenas se ha interesado. Sin embargo, lo cierto es que en la cultura popular, y con mayor fuerza en las películas, estas dos madres, la social y la inconsciente, han protagonizado un colapso que ha conllevado, según

³⁶¹ El niño representa el anhelo por el pene y significa el final de la envidia de las mujeres. Ella entra ahora en su femenino masoquístico ‘natural’, subordinada al Padre, cuya autoridad es aceptada en parte porque es poseída a través del hijo. [...] En el segundo constructo, el niño representa todavía el falo, pero en vez de colocarla en una posición abyecta hacia él, la madre trata de tomarlo para sí. [...] En el sentido estricto, la madre es siempre ‘fálica’ en los sistemas freudianos y lacanianos, porque lo femenino sólo puede ser definido a través del falo. Pero el término se suele reservar para el segundo fenómeno de una postura celosa/posesiva hacia el niño.

afirma Kaplan (1992: 48), una liberalización y una reducción de la teoría de la maternidad psicoanalítica. De hecho, como sigue advirtiendo Kaplan (1992: 118), “the angel and evil mother paradigms that Freud articulated were an easy and useful tool for re-presenting deep unconscious fears of falling back into the horror of the mother’s being, where boundaries are elided.”³⁶²

Son múltiples las clasificaciones de los paradigmas maternos que encontramos en las Teorías Fílmicas Feministas, pero todos ellos parten de esta primera clasificación de la madre ‘buena’ y la madre ‘mala’. La primera surge en el filme dentro de la formación del paradigma de la madre sacrificante, mientras que la segunda, como se ha visto ya, recibe el nombre del paradigma de la madre fálica. Estos dos modelos, que en cualquier caso representan las dos caras de una misma moneda que refracta la ansiedad de castración del inconsciente masculino, se desarrollan con especial intensidad tanto en el melodrama como en Woman’s Film maternal.

El patrón de la madre sacrificante encuentra su auge en el terreno fílmico tras la Gran Depresión de 1929, justo después de que la época de bonanza de los años veinte hubiera representado algunos modelos más progresivos.³⁶³ Sin embargo el origen de este discurso sobre la madre abnegada se encuentra en el texto *Emile* que Rousseau escribió en 1762 y cuyas ideas, que calaron profundamente en la ideología y cultura del siglo XIX, mantienen parte de su influencia en el ámbito discursivo actual (Kaplan 1992: 17-26). Así, señala Kaplan (1992: 124) que las cintas clásicas que recogen el patrón de la madre sacrificante “uncritically embodies the patriarchal unconscious and represents woman’s positioning as lack,

³⁶² Los paradigmas de la madre ángel y malvada que Freud articuló fueron una herramienta fácil y útil para re-presentar miedos inconscientes profundos de volver a caer en el horror del ser de la madre, donde los límites están elididos.

³⁶³ Entre estos modelos más progresivos se encuentra el de la chica *flapper*, una mujer joven que mostraba cierta displicencia hacia las normas de comportamiento y convenciones de etiqueta, bebiendo, bailando, fumando o usando más maquillaje de lo aceptable según las normas victorianas.

absence, signifier of passivity. The pattern is often set within the mother's point of view, since for most of the narrative she has accepted her patriarchal positioning and is suffering for her transgression.”³⁶⁴ Es decir, tras una primera falta de la mujer, las películas muestran cómo ésta es ‘educada’ en el modelo de feminidad que el patriarcado considera ‘positivo’.

Por otra parte, el paradigma ‘negativo’ de la madre fálica no aparece hasta la Segunda Guerra Mundial; es más, ninguno de los filmes de la década de los treinta lleva consigo las huellas de los discursos freudianos que entraron en las esferas populares y, así también, en las narrativas fílmicas, en la década de los cuarenta. Hasta entonces la madre controladora, que el propio Rousseau y los discursos del siglo XIX habían defendido, no había sido evaluada negativamente. Sin embargo, continúa puntualizando Kaplan (1992: 110), “[t]he increased level of women's threat to returning veterans began to stimulate a deeper kind of reaction for which Freud's theories became a convenient conduct.”³⁶⁵ Este patrón, al contrario que el anterior, es por lo general narrado desde el punto de vista del hijo o la hija que ‘padece’ a la madre con vistas a llevar adelante una condena moral de dicha figura.

Sin embargo, en algunos textos fílmicos concretos que desarrollaron estos dos modelos, y aunque por lo general representaron sin crítica la ideología burguesa, se dio una cierta resistencia que surgía al mostrar una figura reprimida y ausente en el patriarcado, y más aún cuando, como señala Kaplan (1992: 14), “the narrative voice, close to the heroine's unconscious, inadvertently reveals repressed resentments about woman's oppressive placement

³⁶⁴ Encarna sin crítica el inconsciente patriarcal y representa la posición de la mujer como falta, ausencia, signifiante de pasividad. El patrón es a menudo puesto desde el punto de vista de la madre, ya que para la mayoría de las narrativas ella ha aceptado su posición y sufre por su transgresión.

³⁶⁵ El nivel creciente de la amenaza femenina por la vuelta de los veteranos [de guerra] empezó a estimular un tipo más profundo de reacción para la cual las teorías de Freud se convirtieron en un conveniente conducto.

within the nuclear family.”³⁶⁶ Yendo un poco más lejos, algunos textos melodramáticos del periodo clásico que Kaplan (1992: 125) denomina como ‘resistentes’ “may serve women better in terms of opening up a space for critical appraisal of how women are constructed or positioned in a particular scenario.”³⁶⁷ No se trata tanto de que estos filmes desafíen la lógica patriarcal de dominación-masculina/sumisión-femenina, sino que más bien, al llevar a cabo una representación de la posición femenina, muestran la opresión en que la mantiene el patriarcado.

A pesar de todo, esta omisión general de la madre, tanto del ámbito teórico —como el psicoanalítico— como del social-práctico —en este caso, el fílmico—, ha sido señalada por algunas teóricas feministas como un síntoma esperanzador y positivo, en tanto que deja entrever que la cultura patriarcal “no es monolítica, no está totalmente sellada. Hay aberturas por las que las mujeres pueden empezar a plantear preguntas e introducir cambios. La maternidad se convierte en un punto de partida para reformular nuestra posición de mujeres” (Kaplan: 1998: 357). Las feministas señalan, así, el rol de la madre como un lugar adecuado para comenzar la re/construcción de las posiciones de sujeto de las mujeres. Sin embargo, tal como advierte Judith Butler (2010a: 196),

[p]ara escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma.

³⁶⁶ La voz narrativa, cercana al inconsciente de la heroína, de forma inadvertida revela resentimientos reprimidos sobre el lugar opresivo de las mujeres en la familia nuclear.

³⁶⁷ Pueden servir de forma más positiva a las mujeres para abrir un espacio de discernimiento crítico de cómo las mujeres son construidas o posicionadas en un escenario particular.

Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado ‘natural’ ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales.

Es, precisamente, en este sentido —según el cual la iterabilidad de los términos de la ley produce la mutación de los significados— en el que se desarrolla la subversión de la representación de la maternidad en *Mi vida sin mí*.

5.1.2.1. La *mise en abyme* de la representación maternal

Antes de pasar a estudiar la construcción de la maternidad en *Mi vida sin mí*, es necesario acercarnos antes a la deconstrucción que la cineasta realiza de este rol tal como ha sido comunicado en el cine clásico. Esta deconstrucción se produce fundamentalmente en dos escenas que ponen de relieve al espectador de los melodramas o Woman’s Films maternos. La primera de ellas es la séptima secuencia del guión, aunque en el montaje se colocó pasados los 28 minutos de la película, una vez que el público ya conocía la enfermedad de Ann. Esta escena se desarrolla en casa de la Madre³⁶⁸ donde ésta se encuentra “sentada en la penumbra de su habitación fumando y llorando delante del televisor. Joan Crawford en ‘Mildred Pierce’ es la causa de sus lágrimas. Cuando éstas rebasan los contornos de su rostro, las recoge con los mismos gestos enérgicos con los que intentaba sacarse la harina del pelo.” (Coixet: 2003: 21). Como corresponde a esta descripción, la puesta en escena nos muestra a la Madre en su propia casa, de noche, viendo dos escenas clave de *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945).

³⁶⁸ Para simplificar el problema de nombres, pues la madre de Ann y Ann tienen el mismo, se denominará a los personajes según aparece en el guión de la película. En él, Ann se llama Ann y la madre de Ann se denomina “Madre”.

La elección fílmica que realiza la directora no deja de ser interesante si se tiene en cuenta que éste es uno de los filmes más debatidos dentro de los estudios de género. *Alma en suplicio* narra la historia de Mildred, protagonizada como dice el guión de Coixet por Joan Crawford, quien, tras separarse de su marido, trata de sacar adelante a su familia trabajando primero como camarera para, después, montar su propio negocio de restauración. En este proceso pierde a una hija por una neumonía y se enamora de un hombre rico y de vida disoluta, Monte Beragon. Volcada en su trabajo y en su otra hija, Veda, la vida de la trabajadora Mildred da un giro radical cuando descubre que está siendo traicionada por Monte y por su propia hija, quien, a sus espaldas, han iniciado una relación amorosa de altos tintes incestuosos. El drama, sin embargo, termina en tragedia cuando Veda, al darse cuenta de que el hombre que ama en realidad no está enamorado de ella, dispara a Monte y le mata.

La trama de la película no cuenta esta historia de una manera lineal sino que empieza *in media res*. El detonante de la película es el momento en que Monte muere diciendo en voz alta el nombre de Mildred y la policía acude a su casa para detenerla. A partir de ahí, en comisaría y una vez que la narración ha señalado falsamente a Mildred como culpable del asesinato, todo se dispone alrededor de ella y de su discurso, articulado mediante *flashbacks*, en los que narra la historia de su pasado hasta llegar a ese momento. Dentro de un marco de *film noir*, en el que la policía trata de descubrir al verdadero asesino, los dos *flashbacks* de Mildred se inscriben en el código melodramático en tanto en ellos se ponen en juego las relaciones dentro de la familia, las emocionales y las sexuales, así como los problemas de trabajo y de dinero. Sin embargo, el discurso de Mildred, que trata primero de inculpar a su primer marido, y después de asumir ella misma la autoría del crimen, será desacreditado. Tal como señala Linda Williams (2000: 480) “part of the enormous popularity of *Mildred Pierce* among feminist film critics lies with the fact that it illustrates the failure of the female subject [...] to articulate

her own point of view”,³⁶⁹ un asunto que hemos visto crucial para el Woman’s Film.

En realidad, no es esto lo único que hace que la película de Curtiz haya sido estudiada con tanta frecuencia. Como advierte Pam Cook (1989: 68), *Alma en suplicio* “is interesting for the ways in which it signifies its problematic: the historical need to re-construct an economy based on a division of labor by which men command the means of production and women remain within the family, in other words, the need to re-construct a failing patriarchal order.”³⁷⁰ En realidad, estrenada en 1945, *Alma en suplicio* remite de forma clara al inconsciente de la etapa histórica en la que fue producida, el momento en que, después de que las mujeres se hubieran incorporado con éxito a la esfera laboral para ocupar los puestos de sus maridos que estaban en la guerra, los veteranos de guerra volvieron y las mujeres suponían, esta vez de forma casi tangible, una amenaza. Esta película recoge precisamente la ansiedad del hombre ante la posibilidad de ruptura del *statu quo* del reparto funcional de tareas y, por tanto, la subsiguiente dislocación de su posición de dominio que ese cambio hubiera supuesto.

La parte de la película que Coixet escoge mostrar en *Mi vida sin mí* son apenas dos fragmentos de dos escenas diferentes, pero ligadas en temática: dos reproches de Veda a su madre, Mildred. De la primera escena Isabel Coixet no recoge ninguna imagen, aunque sí el diálogo, del cual sólo oímos que Veda espeta que su madre nunca será “nada más que un vulgar adefesio cuyo padre se ganaba la vida con una tienda de ultramarinos y su madre fregando. Con este dinero

³⁶⁹ Parte de la enorme popularidad de *Alma en suplicio* entre las críticas fílmicas feministas recae en el hecho que ilustra la falla del sujeto femenino (...) para articular su propio punto de vista”,

³⁷⁰ Es interesante por las formas en que significa su problemática: la necesidad histórica de re-construir una economía basada en una división del trabajo por la que los hombres comanden los medios de producción y las mujeres se mantengan dentro de la familia, en otras palabras, la necesidad de re-construir un orden patriarcal que falla”.

puedo huir de cada cosa putrefacta y asquerosa que me haga pensar en este lugar o en ti.” Para la siguiente escena, en cambio, Coixet sí muestra una imagen de Veda en el momento en que contesta con rotundidad de nuevo a su madre, quien le acaba de pedir que vuelva a casa, después de haberla echado y de que se haya convertido en una suerte de cabaretera. “No, [—afirma la hija—] debes pensar que soy un títere. Veda, vete, Veda, vuelve. No es tan fácil.”³⁷¹



Lo que es más interesante, sin embargo, de estos diálogos de *Mildred Pierce* es la puesta en escena en los que Coixet los inserta, en cuatro únicos planos. En el primero de ellos la cámara comienza enfocando cuatro peces dentro de una pecera que imprime un color verde muy vivo a una imagen que resalta al lado de la silueta negra de la Madre. El mismo plano experimenta un cambio de enfoque para señalar, ahora sí, a la Madre de perfil, iluminada desde atrás a contra luz y fumando, de manera que apenas parece una sombra ligada a un cigarrillo cuya llama y humo le proporcionan su único punto de color. El contraste entre la pecera, por un lado, de color intenso y cuyos peces aletean, nadando, y la Madre, por otro, grabada en plena oscuridad y de la que sólo vemos su contorno, aspirando con fuerza el humo del cigarro, parece una metáfora entre la vida y la muerte, el movimiento y el estatismo, la vivacidad y la resignación.

El siguiente plano, de formato medio-largo, nos muestra ahora frontalmente a la Madre, sentada en una silla, prácticamente sin arreglar, vestida de estar por casa, con una camiseta que podría ser

³⁷¹ Diálogos copiados literalmente de la película mostrada en *Mi vida sin mí*.

interior, una chaqueta gris y el pelo ligeramente alborotado. En su mano izquierda sostiene un pañuelo que, junto al movimiento de su boca y un sollozo final, nos muestra que está llorando cuando terminan las palabras de Veda del primer diálogo. Su mano derecha, que según el *raccord* seguiría sujetando el cigarrillo, está tapada por una sombra que, debido al sonido de la cinta, y a la mirada de la Madre, se asume es la televisión, inscrita así como oscuridad en la esquina inferior izquierda. Las lágrimas amargas de la Madre nos remiten directamente a la etiqueta despectiva —*weepie* (llorar)— que recibió el melodrama cuando ya era entendido como Woman's Film, género al que se adscriben las imágenes de *Alma en suplicio* que, hasta el momento, tan sólo se han escuchado.



El tercer plano, ahora tomado desde la espalda de la Madre como antes desde la ‘espalda’ de la televisión, podría ser considerado una simetría evolucionada del anterior, en tanto la sombra que antes se señalaba en la izquierda del plano se extiende hasta casi la mitad del cuadro de la imagen que ahora enseña, desde detrás, media cabellera de la Madre. El espacio que resta a la derecha de la imagen está ocupado, ahora sí, por una televisión que no se ve completa pues la cabeza de la Madre oculta la mitad. Las imágenes que se ven descubren únicamente a la hija de Mildred —aunque en el plano original se encuentran también su propia madre. Veda permanece en ese momento colocada en un perfil tres cuartos y su mirada, como también sus palabras, parece salirse de la pantalla para dirigirse hacia la Madre de *Mi vida sin mí*. Ésta, como única respuesta, continúa fumando el que parece ser el mismo cigarrillo de los planos

anteriores, a pesar de que el salto en el tiempo entre las secuencias de *Alma en suplicio* negaría tal continuidad.

El cuarto y último plano de la escena nos devuelve al segundo, pues está tomado desde la misma posición —la sombra a la izquierda que remite a la televisión se mantiene— pero ésta vez el zoom nos muestra un plano medio-corto que se cierra a la altura del pecho de la Madre. En ese momento, ella se limpia las lágrimas con el pañuelo que aún mantiene en su mano izquierda para después, tal como se describía en el guión, tirarlo con una brusquedad que denota amargura y rabia. Para cuando la escena de Coixet termina, la Madre aún está viendo la película.

Esta secuencia, que apenas cuenta con 25 segundos, tiene una enorme importancia a la hora de entender el significado que se da a la Madre y la posición que representa, pero a la vez su interés también radica en que saca a la luz los códigos de espectadoriedad del melodrama maternal. Tras el primer plano, los tres que restan podrían verse como un plano-contraplano-plano que, habitualmente, se usa para mostrar el diálogo entre dos personajes. En este caso, lo que Isabel Coixet reproduce es el diálogo de las imágenes del *Woman's Film* de la pantalla con la espectadora a la que se dirige y quien a su vez reconstruye los significados de la película. Si por toda respuesta a la parte melodramática de la película la Madre inspira en su cigarro y llora, lo que la directora nos está mostrando es, precisamente, la interacción habitual entre este género y sus espectadores. Coixet tematiza así, en esta escena, la seducción de la narrativa y la espectadoriedad del melodrama, basada en la resignación y en la lástima de la espectadora por sí misma. Las lágrimas de la Madre son, pues, su significante.

Es interesante en este punto pensar por quién llora la Madre de Ann, en quién está depositando su identificación. Para ello se hace necesario entrar en el contenido de las palabras de Veda, que son las que la espectadora oye. En ellas, la hija de Mildred le recrimina a su

madre ser “un vulgar adefesio” que proviene de una familia humilde. Le demuestra su desprecio por ser quien es, la clase a la pertenece y el insulto que supone para ella que trabaje en una cocina y viva en una casa pequeña. Las palabras de Veda, en realidad, hablan de Mildred pero también le hablan a la Madre —como queda evidenciado en ese tercer plano que muestra a Veda en una posición en la que parece dirigirse a la propia Madre que Coixet está representando, señalándola como destinatario de su alocución—, pues ésta trabaja en una cocina, es de clase baja y vive en una casa pequeña, exactamente como Mildred. Es más, en la escena anterior, que se desarrolla en el coche de Ann, su hija apenas ha conversado con ella y la tensión ha sido palpable.³⁷² La identificación que se produce, por tanto, es con el sufrimiento de Mildred, con la madre-víctima que, en las escenas que Coixet ha escogido, sufre por las ofensas y la ingratitud de su hija.

El *Woman's Film* de Curtiz está satisfaciendo, en palabras de Molly Haskell (1975: 155), “a masturbatory need, it is soft-core emotional porn for the frustrated housewife.”³⁷³ El placer que le procura es asimilable al masoquista y, precisamente, mostrar esto es la intención de la directora, que ha escogido no sólo la película y el montaje de las dos escenas de Veda en los que humilla a su madre, sino también la colocación de su cámara para grabar lo que se puede considerar el ‘diálogo espectadorial’. En otras palabras, lo que Isabel Coixet busca es desnaturalizar y sacar a la luz el mecanismo de la interpelación ideológica que se produce en el *Woman's Film* clásico y su estructura doblemente especular.

³⁷² Ésta es la escena 28 según el guión de *Mi vida sin mí*. Sin embargo, es la versión inglesa del guión la que más se parece a lo que el espectador ve en la cinta. Así, tras múltiples quejas y sin casi ninguna respuesta de Ann, la escena finaliza con la madre diciendo: “dicen que va a nevar este fin de semana pero no lo creo. No me gusta la nieve. Me gusta la nieve menos incluso que la lluvia.” (Coixet: 2003: 150, mi traducción).

³⁷³ Una necesidad masturbatoria, es pornografía emocional *softcore* para el ama de casa frustrada.

Es Louis Althusser (2008: 63) quien señala que mediante dicha estructura “el individuo es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción, por lo tanto para que ‘cumpla solo’ los gestos y actos de su sujeción. No hay sujetos sino por y para su sujeción.” En su propia lectura de Althusser, Colaizzi (2007: 39) afirma que el cine, como parte de los Aparatos Ideológicos de Estado, crea

‘una representación imaginaria de condiciones reales de existencia’ que naturaliza el *status quo* como estructura jerarquizada y jerarquizante: el individuo se reconoce en la interpelación (texto verbal, imagen, ley, etc.) —reconociéndose como destinatario de la interpelación, se reconoce como ‘yo’—, reconociendo al mismo tiempo, en ese mismo acto, la centralidad, la autoridad y la verdad del Sujeto de la misma. [...] El mismo acto, por lo tanto, funda al Sujeto y el sujeto (*subiectum*), los vincula en una especulación doble, atándolos, podemos decir, en una relación de interdependencia

Este mismo proceso, por el cual el *subiectum* Madre es interpelado por el Sujeto representado en el Woman’s Film para que se reconozca dentro de unos esquemas del deber-ser es el que se tematiza en esta escena. De esta forma, Isabel Coixet pone en imágenes el procedimiento por el cual las ‘mujeres’ son interpeladas por la ‘mujer’ del Woman’s Film, que a menudo se ve absolutamente construida según las normas patriarcales que la configuran así como su sujeto y que poco o nada tiene que ver con los sujetos históricos femeninos. En la distinción de estos dos términos, estamos siguiendo a Teresa de Lauretis (1992: 15-16), para quien la ‘mujer’ hace referencia a “una construcción científica, un destilado de discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales [...]. Es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones”. Las ‘mujeres’, por su parte, son “los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones

discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente”. La relación entre ambos no es ni “de identidad directa, una correspondencia biunívoca, ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida.”

Esta relación ‘culturalmente establecida’, esta interpelación y reconocimiento de la Madre de Ann en tanto mujer y sujeto del Woman’s Film, es la que Coixet desvela en esta escena. Al sacar este dispositivo a la luz, al desnaturalizar la espectadoriedad, el mecanismo de interpelación y la identificación, Coixet trabaja desde una posición que busca “descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, leerla, cuestionar su carácter aparentemente referencial, su función de mimesis de la realidad”, que es exactamente lo que exigía la definición ya dada de Colaizzi (2007: 69) del Women’s Cinema.

No obstante, los efectos de sujeto que produce esta interpelación y este reconocimiento como *subiectum* del Woman’s Film —y que son para Althusser los ‘gestos y actos de su sujeción—, también son puestos en imágenes por Isabel Coixet, que de esta forma redondea el significado del signifiante Madre. Las escenas de presentación de la Madre ayudan a que el espectador lo configure también para sí. La primera vez que vemos a la Madre está en la cocina del hotel en el que trabaja, a punto de irse; en ese momento se mira al espejo y, tal y como indica el guión, “se da cuenta de la harina del pelo e intenta quitárselo a manotazos. Renuncia”. (Coixet: 2003: 18). Un poco más adelante, la Madre se sube al coche de la hija y tras un breve intercambio de palabras, a las que no les falta tensión, se acentúa una expresión que la autora entiende característica, definitoria de la Madre; es la expresión de “el-mundo-está-confabulado-contra-mí” (Coixet: 2003: 19). La Madre es una mujer resignada y pasiva, dolida con el mundo, sin ningún tipo de deseo. Es exactamente el modelo de deber-ser que la ideología patriarcal a través de la tecnología de género cinematográfica construye para la madre.

Que Coixet represente a una espectadora del cine clásico así como el placer masoquista³⁷⁴ de identificación que para ella dispone, que revele la interpelación de sujeto que se lleva a cabo así como los efectos de sujeto que produce en las mujeres; en definitiva, que configure de una manera crítica la identidad de la Madre como el sujeto del Woman's Film —el sujeto del deber-ser mujer que el patriarcado y sus películas refractan—, lleva a la idea de que en esta escena Isabel Coixet se mueve dentro y a la vez en contra de los modelos hegemónicos de representación.

³⁷⁴ A este respecto, es decir, sobre el placer masoquista, tanto en lo referido al cinematográfico como al sexual, podría abrirse un epígrafe dentro de este apartado sobre cuerpo y sexualidad, ya que encontramos gran cantidad de ejemplos para analizar —además de en *Mi vida sin mí*— en *Cosas que nunca te dije* —donde Coixet representa al vecino y enamorado de Ann en la misma posición de identificación masoquista que hemos visto mantiene la Madre en *Mi vida sin mí* con respecto a los vídeos que ella graba y él, sin permiso, ve. Coixet deconstruiría así tanto los postulados teóricos que afirman que dicha identificación masoquista está vinculada a la mujer por su castración —porque su cuerpo está construido como cercanía e inmediatez—, como los que mantienen en una dicotomía irreconciliable el deseo y la identificación (Stacey: 2000: 464). También encontramos ejemplos interesantes en *Mapa de los sonidos de Tokio*, donde Ryu mantiene una relación sexual con un hombre que piensa en otra mujer. Si el Woman's Film proporciona habitualmente una fantasía masoquista en vez de sexualidad (Doane: 1987b: 19), Coixet pondría en escena cierta idea del masoquismo en la sexualidad, pero el sufrimiento vinculado a la relación sexual no estaría únicamente relacionada con la identidad femenina sino también con la masculina, lo cual colapsaría las posiciones de género habituales en tal ejercicio erótico. Si, tal como advierte Studlar (2000: 206), el modelo masoquístico rechaza una postura que ha enfatizado la fase fálica y el placer de control o dominio y por tanto ofrece una alternativa a los estrictos modelos freudianos que han probado ser un callejón sin salida para la teoría feminista psicoanalítica, no cabe duda de que Coixet estaría construyendo una sexualidad no patriarcal, alejada del binomio dominio/sumisión sustentado sobre la polarización de la diferencia sexual, algo que subrayaría las conclusiones a las que llegamos en el apartado 5.1.1.3. El interés que el asunto del masoquismo presenta en los Woman's Films de Isabel Coixet parece evidente, sin embargo, por motivos de espacio, resulta inabarcable dentro de esta Tesis Doctoral y queda entonces como una de las posibilidades futuras de ampliación de esta investigación.

En cualquier caso esta escena corta de la Madre es la premisa de una de las escenas más importantes de la cinta de Coixet y que aparece en el montaje pasada la primera media hora. Ésta se desarrolla de nuevo en el interior de la casa de la Madre en un momento en que Ann aún está ausente y en la pantalla se encuentra la Madre con sus nietas, las hijas de Ann, Penny y Patsy. Tal como explica el guión (Coixet: 2003: 60), “[l]a madre de Ann está contándoles a sus embelesadas nietas, que están en pijama y con el pelo mojado, un cuento no precisamente de hadas: la historia de Mildred Pierce.” Es curioso notar aquí que el guión —que, como ya advertimos antes, es una edición bilingüe— en su versión inglesa afirma que lo que la Madre está explicando es el argumento de *Stella Dallas* (Coixet: 2003: 163), lo cual, de hecho, es mucho más acertado. *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*) es lo que ve en la televisión pero la historia que cuenta es la de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

En efecto, el cuento de la Madre remite a la película *Stella Dallas*, protagonizada por Barbara Stanwick, aunque las palabras de la madre no corresponden con exactitud a la trama del filme de Vidor.³⁷⁵ *Stella Dallas* narra la historia de una mujer, Stella, perteneciente a la clase obrera, que, obsesionada con formar parte de la clase alta, se casa con un hombre perteneciente a la clase alta

³⁷⁵ Lo que la Madre dice es que Stella “quería tanto a su hija que para que no sufra, no le dice que es su madre, porque cree que así la familia de ese chico la aceptará mejor y él se casará con ella, que es lo que más quiere en el mundo la hija [...]” (Coixet: 2003: 61). En la versión inglesa es aún más evidente cuando afirma que “she loved her daughter so much that she didn’t tell her that she was her mother” (quería tanto a su hija que no le dijo [a ella, la hija] que era su madre) (Coixet: 203: 163). En realidad, el metraje de Vidor muestra que Laurel jamás ha desconocido que Stella sea su madre. Lo que la hija no sabe es que su madre ha renunciado a estar con ella por lo que el filme y Stella consideran que es su propio ‘bien’, es decir, para que la familia del novio la acepte y, así, consiga casarse con él. No es éste, no obstante, el único fallo de Coixet en el guión que se traspasa a la cinta. Un poco más adelante, la Madre explica que se trata de una película de Joan Crawford, cuando, en realidad, está protagonizada por Barbara Stanwick. Confunde aquí Coixet a la protagonista de *Stella Dallas* con la protagonista de *Alma en suplicio* que sí es Joan Crawford.

socio-económica. Pronto tiene una hija a la que termina adorando aunque en un principio se le presentaba como un estorbo para su recién estrenada vida social. Su marido, preocupado por la falta de adscripción de Stella al modelo de feminidad y maternidad y por las nuevas relaciones que ella ha establecido en una fiesta, le propone irse a Nueva York con él, donde tiene que trabajar una temporada. Stella se niega y él se marcha sin ella. Comienza entonces la separación de la pareja pero también el acercamiento de la madre hacia su hija, Laurel, que se convierte en la razón de su existencia. De hecho, la relación entre ambas se presenta como extremadamente estrecha de forma recíproca. Con el paso del tiempo Laurel comienza a sufrir desprecios que vienen motivados por la visión que la sociedad tiene de su madre, dispuesta a sus ojos —y así también a los de los espectadores— como una mujer extravagante, ridícula y no digna de respeto. Cuando Stella se da cuenta de esto y de que su existencia condena también a su hija al rechazo social, renuncia a Laurel. Para alejarla de ella y enviarla a casa de su padre, que se ha vuelto a casar con la mujer ‘perfecta’ según el modelo de feminidad patriarcal, ha de engañarla. Para ello pronuncia la conocida frase de que ella, Stella, necesita ser “algo más que una madre.”³⁷⁶ Laurel, creyéndose rechazada, se va a casa de su padre, donde retoma la relación con su novio. El día de la boda de Laurel, sin que su hija lo sepa, Stella se acerca al lugar de la ceremonia y lo presencia a través de una ventana, en uno de los escenarios de separación habituales tanto del subgénero maternal como de la historia de amor.

Vuelve a ser interesante la elección de la película que la madre de Ann cuenta a sus nietas, pues ha sido también, como *Alma en suplicio*, muy estudiada desde las Teorías Fílmicas Feministas. En concreto, el filme de King Vidor generó un amplio debate a mediados de la década de 1980 que se desarrolló fundamentalmente en el marco de la revista *Cinema Journal*. Es interesante recoger aquí dos puntos de vista enfrentados, como son los de Ann Kaplan y Linda Williams.

³⁷⁶ Frase tomada directamente de la película de Vidor y que da lugar al título del artículo de Linda Williams (2000) que es comentado un poco más adelante.

Para Kaplan (2000b: 469), el filme tiene la función de instruir a la madre en el modelo de ‘deber-ser’ que el patriarcado le tiene asignado y así

teach the female audience the dangers of stepping out of the given position. Stella Dallas is a clear example: the film ‘teaches’ Stella her ‘correct’ position, bringing her from resistance to conformity with the dominant, desired myth. [...]

It is the process by which Stella Dallas makes herself literally Mother-as-spectator that interests me, for it symbolizes the position that the Mother is most often given in patriarchal culture, regardless of which paradigm is used.³⁷⁷

Contraria a esta opinión sobre *Stella Dallas* como filme conservador y apologético de la feminidad y la maternidad como ausencia y sacrificio, se manifiesta Linda Williams (2000: 493 y 499) cuando puntualiza que

[a]lthough the final moment of the film ‘resolves’ the contradiction of Stella’s attempt to be a woman and a mother by eradicating both, the 108 minutes leading up to this moment present the heroic attempt to live out the contradiction. It seems likely, then, that a female spectator would be inclined to a view even this ending as she has the rest of the film: from a variety of different subject positions. In other words, the female spectator tends to identify with contradiction itself —with contradictions located at the heart of the socially constructed roles of

³⁷⁷ Enseña a las espectadoras los peligros de no someterse a la posición dada. Stella Dallas es un claro ejemplo: el filme ‘enseña’ a Stella su posición ‘correcta’, trayéndola desde la resistencia a la conformidad con el mito dominante, deseado. [...]. Este proceso por el que Stella Dallas se convierte a sí misma literalmente en Madre-como-espectadora lo que me interesa, porque simboliza la posición que más a menudo se le da a la Madre en la cultura patriarcal, sin importar qué paradigma se use.

daughter, wife and mother— rather than with the single person of the mother. [...]

Stella Dallas is a progressive film not because it defies both unity and closure, but because the definitive closure of its ending produces no parallel unity in its spectator.³⁷⁸

Es interesante también esta visión que Williams tiene del filme, en tanto el progresismo se manifiesta, según ella, en el acceso a la identificación múltiple de la espectadora que le lleva a entender la posición oprimida de Stella. No obstante, este debate, en nuestra opinión, puede clausurarse alrededor de la puntualización de Kaplan (1992: 172), quien sugiere que, aunque “it is possible that the contemporary female spectator, reading the film within the semiotic frame of the recent women’s liberation movement, sees its strategies for what they are; [...] I doubt that the 1937 female spectator had available codes for such a ‘reading against the grain’.”³⁷⁹

Puede deducirse, en definitiva, que el objetivo último de la película que la Madre le cuenta a sus nietas es recoger la ‘transformación’ de una madre que no se adaptaba al canon del ‘ángel

³⁷⁸ Aunque el momento final del filme ‘resuelve’ la contradicción del intento de Stella de ser una mujer y una madre erradicando ambos, los 108 minutos que desembocan en este momento presentan el heroico intento de vivir la contradicción. Parece probable que el espectador femenino se incline a ver este final como ha hecho el resto del filme: desde una variedad de posiciones de sujeto diferentes. En otras palabras, el espectador femenino tiende a identificarse con la contradicción misma —con las contradicciones localizadas en el corazón de los roles socialmente contruidos de hija, esposa y madre— más que con la única persona de la madre. [...]

Stella Dallas es un filme progresista no porque desafíe la unidad y la clausura, sino porque la clausura definitiva de su final no produce una unidad paralela en su espectador. [...] Es posible para el espectador imponer su propia lectura feminista radical del filme.

³⁷⁹ [Aunque] es posible que la espectadora femenina contemporánea, leyendo el filme dentro del marco semiótico del reciente movimiento de liberación de mujeres, vea sus estrategias para lo que son; pero dudo de que en 1937 el espectador femenino tuviera disponibles códigos para una ‘lectura contra el grano’.

del hogar' hasta una posición de madre sacrificada. Es decir, en *Stella Dallas* se produce la aceptación y el sostenimiento del paradigma de la 'madre sacrificada' tal y como se puede leer en *Mi vida sin mí* en las palabras de la Madre cuando, hablando de la película, afirma que lo que Stella hizo fue "un sacrificio enorme y [Stella] sufre muchísimo y llora pensando en su hija..." (Coixet: 2003: 61). En su discurso no hay crítica hacia este paradigma, más bien apoyo y afiliación, como corresponde al significado que su personaje representa. Es en este punto de la narración en el que Ann entra en casa de su Madre y se inicia la siguiente conversación:

PENNY.— Mami, la abuela nos contaba una historia muy bonita, de una mamá que lo pasó muy mal. Y muy triste también.

ANN.— Vaya, qué raro. [...]

MADRE.— Sólo quería distraer a las niñas... Para que no vieran tanta televisión. [...] Todo lo que he hecho es atender a tus hijas mientras tú ibas de compras. Tú me lo has pedido. [...]

ANN.— Sí, yo te lo he pedido, lo que no te he pedido es que les llenes la cabeza con historias estúpidas de madres y sacrificios, y familias que no aceptan a no sé quién.

MADRE.— ¿Qué quieres que les cuente? ¿Cenicienta? ¿Historias de madrastras asesinas? ¿Es eso lo que quieres? [...] (Coixet: 2003: 61-62).

Esta escena, que podría parecer la de una discusión más entre una madre y una hija, es, en realidad, el momento clave de toda la cinta. Es su pilar central y sobre la que gira el significado final de este texto fílmico. Para sostener esta afirmación hay que empezar por señalar que en este diálogo se desvelan y se desprecian los dos paradigmas que se han visto como fundamentales dentro del melodrama y el Woman's Film maternal. Por una parte aparece el de la madre sacrificada que, como se ha dicho ya, es precisamente el que encarna *Stella Dallas*, pero cuyo modelo es criticado por Ann al hablar de "historias estúpidas de madres y sacrificios" e, incluso, por su propia hija Penny, cuando reduce el argumento de toda la película

a la frase de “una mamá que lo pasó muy mal. Y muy triste también.” En la simpleza de la niña se vislumbra el placer masoquista que proporciona el melodrama y que Coixet critica.

Por otra parte, el paradigma de la madre fálica es el que expone la Madre cuando le pregunta a su hija si el tipo de historias que quiere que le cuente a sus nietas es la Cenicienta —el cuento de una niña a la que su malvada madrastra y hermanastras maltrataban— o las de madrastras asesinas, cuyo ejemplo infantil más accesible es el de Blancanieves, a quien su madrastra ordenó matar en el bosque porque era más bella que ella. La madre de Ann, que, como se ha apuntado antes, es el significante de la mujer patriarcal que propugna el Woman’s Film, no puede sino oponerse a un modelo que considera contrario al ‘deber-ser’ de la mujer y de la madre. Interpelada por la ‘Mujer’ del patriarcado, el modelo ideal femenino que ella ha aprendido como apropiado se corresponde con el de la madre sacrificada y espectadora de la vida de sus hijas, precisamente el opuesto al de la madre fálica. Con respecto a este modelo la crítica llega, de manera coherente, de manos de la Madre.

Tal como hemos notado en otro estudio (Herrero Jiménez: 2012: 62) “[e]n toda esta escena, y en particular en esta lectura de los modelos maternos que se hallan en la cultura popular melodramática, subyace una crítica a la representación dispuesta en forma de *mise en abyme*”. La *mise en abyme*, o puesta en abismo, remite directamente al acto de poner un espejo frente a otro y provocar que la imagen proyectada en él se repita infinitamente. Este recurso que comenzó en la pintura, traspasó sus fronteras hasta la literatura y, después, al cine. Dentro del nivel textual se refiere a la figura retórica que superpone una narración dentro de otra. Siguiendo a Lucien Dällenbach en *El relato especular* (1977), Margarita Rigal (1998: 129) distingue tres modalidades de puesta en abismo, que son:

del enunciado (doble acción paralela a la principal y que la refleja con mayor o menor exactitud y que puede estar más o menos desgajada de la acción principal), de la

enunciación (cuando surge en el texto una figura que reproduce la del propio autor, como en el emblemático caso de Velázquez que se pinta a sí mismo en ‘Las Meninas’) y del código (que surge cada vez que el autor critica su propio texto o habla por boca de un personaje famoso al que le atribuye pensamientos que son, en realidad, suyos [del autor]).

La *mise en abyme* que se produce en la escena de *Mi vida sin mí* parece remitir a la del código en tanto Coixet, a través de la introducción en su texto del texto de *Stella Dallas* y, antes, de *Alma es suplicio*, se dispone a reflexionar sobre las convenciones del género cinematográfico en las que inscribe su propia película. Este juego de matrioskas pone en primer plano la representación en los Woman’s Films maternos. La cuestión clave de la puesta en abismo, y en la medida en que es una figura que pone de relieve la cuestión del reflejo en el espejo, es que los espacios de reflectividad de la cinta de la directora catalana, según se percibe en el diálogo ya mencionado, mantienen una relación de crítica con respecto a los Woman’s Films maternos clásicos representados.

No cabe duda de que la estructura de *mise en abyme*, considerada de esta forma, construye un importante vínculo entre estética y política. Coixet adopta una postura que es, sin duda, estratégica cuando dispone en su texto una crítica de los modelos hegemónicos de representación y, así, de la ideología a la que sirven. Esta crítica, precisamente, se pone en juego a través de la lectura que el personaje de Ann hace de los significados que construyen los melodramas clásicos y que se manifiesta en su opinión sobre las “historias estúpidas de madres y sacrificios” que la Madre le narra a Penny y a Patsy.

En definitiva, si esta estructura de puesta en abismo tiene en esta escena un verdadero interés, se debe a que posibilita la comunicación entre la autora, en este caso la directora y guionista, y los espectadores. Este recurso narrativo aporta, de hecho, una voz autoral

más allá del recurso de la voz en *off* de su protagonista, al permitirle a Isabel Coixet trasladar su cuestionamiento del Woman's Film, sus códigos y su lenguaje a los receptores sin tener que hacerlo directamente y sin necesidad de provocar efectos de distanciamiento que interrumpirían la identificación. En este proceso proporciona, una vez más, esa concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la práctica fílmica y esa crítica de los modelos hegemónicos de representación que es condición constitutiva del Women's Cinema. La *mise en abyme*, por tanto, se presenta como un instrumento que facilita la lectura de la intencionalidad original y consciente de la autora, que parece ser, en este caso, la de la crítica de los moldes que han constreñido a la madre en el espacio cinematográfico.

5.1.2.2. La maternidad como posición parcial de la identidad femenina

Una vez que hemos visto la crítica que Coixet hace de la maternidad —vinculada con el sacrificio— en el Woman's Film, estudiaremos en este apartado la propuesta de esta directora. Sin embargo, en este punto de la Tesis Doctoral, se hace imprescindible centrarnos en un único aspecto de la maternidad que buscará analizar la capacidad de la cineasta para desestructurar una de las oposiciones fundamentales del deseo maternal, el cual, como advierte Doane (1987b: 92) “is frequently revealed as actively resistant to the development of a love story.”³⁸⁰ De manera similar se expresa Kaplan (1998: 103-104), cuando señala que el cine, al ponerse en relación con la maternidad, se despliega en forma de dispositivo que opera sobre una lógica de oposición

entre sexualidad y maternidad que ha estado en todas las representaciones [...] El patriarcado ha representado a la

³⁸⁰ Se revela frecuentemente como activamente resistente al desarrollo de la historia de amor.

madre ajena a la sexualidad y, por consiguiente, en una definición concreta, no amenazadora para el hombre. Pero, como ha demostrado Julia Kristeva, para que esa definición sirva tiene que centrarse exclusivamente en el aspecto simbólico de la maternidad; es decir, el patriarcado la ve ‘siempre con el deseo de tener un hijo del padre (un hijo de su propio padre)’. De este modo, según Kristeva, el padre se asimila al niño y éste queda reducido a una realización del deseo reproductor (que ahora se convierte, en realidad, en el deseo que siente por el padre). Así, en esta perspectiva, se elimina todo deseo por el hijo. El hombre recupera todo el proceso en su represión completa de la sexualidad femenina y el deseo de la mujer por algo que no sea el padre.

Precisamente de este aspecto simbólico de la maternidad que señalaba Kristeva habla Freud (2008: 157) cuando se refiere a la vida erótica de la mujer y de la importancia de la supervaloración sexual del hombre, pues, según advierte, “la mujer que no lleva a cabo una sobreestimación sexual del hombre hace, en cambio, objeto de ella a sus hijos.” Este temor a la mujer en general y a la maternidad no simbólica en particular encontró un aliado en el cine clásico de Hollywood, en el que la ideología imperante alineó a la mujer con la madre en una ecuación sin retorno. Según esto las representaciones maternas de mujeres sexuales, mientras su sexualidad no estuviera dirigida al padre y con el objetivo fijado de la reproducción, eran vistas como una amenaza para la sociedad y, como tal, la narrativa se encargaba de eliminarlas.

En los propios Woman’s Films clásicos a los que hace referencia *Mi vida sin mí* encontramos ejemplos de esta tecnología patriarcal que busca si no eliminar, sí contener la sexualidad de la mujer. En la escena del tren, en la que Ed Munn acompaña a Stella a la ciudad para comprar cosas para la fiesta de su hija, ambos empiezan a divertirse y a reírse de forma escandalosa delante de una gran cantidad de convecinos que viajan en el mismo medio de transporte y que les miran con desprecio. La crítica directa hacia una mujer

divirtiéndose con un hombre que no es su marido llega de parte de la profesora de la hija de Stella —que, en este filme, es una de las personificaciones de la Ley— y de la amiga que le acompaña cuando afirman categóricamente que “mujeres como esa no merecen tener hijos”. La diversión que asocian inmediatamente a la sexualidad está enfrentada con la maternidad.

No obstante, si bien aquí el ataque llegaba desde el exterior, la reducción de su sexualidad llega de boca de la propia Stella, que ha interiorizado los mismos valores ideológicos que la condenan. Así se percibe cuando le confirma a Ed Munn, tan sólo unos instantes después, que no está disponible para tener una relación con nadie, porque Laurel, su hija, “ha absorbido todo mi cariño y ya no me queda amor para nadie más.”³⁸¹ En realidad, dentro de la narrativa, la única posibilidad diegética que tiene Stella de tener una relación bendecida por la sociedad sería con su propio marido, tal y como sucede en el desenlace de *Alma en suplicio*.³⁸²

Llegados a este punto, son varias las cosas que en *Mi vida sin mí* difieren de los Woman's Films convencionales. Para comenzar es necesario recuperar algunos de los objetivos que la protagonista escribe en su cuaderno y que tienen relación tanto con la maternidad como con la sexualidad. De los diez que Ann escribe, cinco son ahora los que interesan para este estudio:

1. Decirles a mis hijas que las quiero varias veces al día.
2. Buscarle a Don una nueva esposa a la que le gusten los niños.

³⁸¹ Diálogos extraídos directamente de la película *Stella Dallas*, King Vidor, 1937.

³⁸² En la película de Curtiz, después de que Mildred haya sido exculpada y su hija encarcelada, se reencuentra con su marido produciéndose así la restauración de la familia heterosexual nuclear tal y como la entiende el patriarcado burgués. La trama, después de haberle permitido a Mildred cierta libertad sexual, la coloca de nuevo, escarmentada y arrepentida, en el camino correcto: al lado de su marido.

3. Grabarles a mis hijas mensajes de cumpleaños hasta que cumplan dieciocho años.
7. Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es.
8. Hacer que alguien se enamore de mí. (Coixet: 2003: 42)

Estos deseos escogidos son, de nuevo, divisibles en dos grupos que configuran un binomio constituido en el patriarcado y en el cine clásico a partir de la consabida lógica de oposición. Los tres primeros objetivos —el número 1, 2 y 3— se enfrentan así a los dos últimos —el número 7 y 8— según la clásica oposición maternidad-familia y sexualidad. De Ann surgen, por igual, dos proyecciones de su deseo que se entienden contrarias en el melodrama clásico y que, aquí, tan sólo configuran posiciones de sujeto diferentes. De hecho, constituyen una nueva visibilización de las contradicciones que albergan las mujeres dentro de sí, y que desarrollan la identidad del que se entiende como el nuevo sujeto del feminismo, el cual se aleja así de la esencialización y unicidad de la Mujer en el patriarcado.

En realidad, la superación de la irrepresentabilidad de la madre sexual en el cine es un fenómeno reciente que, desde luego, no encuentra sus orígenes en esta película de Isabel Coixet. Si bien, como afirma Kaplan (1992: 182), el discurso tradicional sobre la maternidad —por el cual en el cine clásico y “looking now from the semiotic perspective, the sound-image ‘woman’ was congruent with ‘mother’”³⁸³— tuvo su origen en los cambios que se introdujeron en la sociedad occidental durante la Revolución Industrial, a su vez una nueva revolución protagonizada por el postmodernismo y el paso de la era de la máquina a la electrónica ha dado lugar a profundos cambios en el paradigma materno. Tal como señala Kaplan (1992: 180-182), la atenuación de los límites, la eliminación de las identidades esenciales o el mismo concepto de simulacro han minado la visión del sujeto como una entidad estable y, como consecuencia y por primera vez, se ha puesto en cuestión el hecho de que las mujeres,

³⁸³ Mirándolo desde una perspectiva semiótica, el sonido-imagen ‘mujer’ era congruente con ‘madre’.

por imperativo biológico, hayan de ser madres. Este cambio trascendental, que desesencializa y destruye la normalización de la maternidad de la mujer, unido a la articulación de las opresiones a las que han estado sometidas las mujeres por los movimientos sociales de finales de los sesenta y durante los setenta, ha supuesto la transformación y la multiplicación de los modelos maternos.

De entre los múltiples discursos que aparecieron en los años posteriores al surgimiento del movimiento feminista Ann Kaplan (1992: 180-192) destaca una serie de transformaciones que tuvieron lugar y que encuentran su eco directamente en el melodrama *Mi vida sin mí*. La primera transformación es que las madres empiezan a ser representadas como sexuales también, aunque de ninguna manera como mujeres con carreras prósperas. Las carreras de alto nivel se reservan para mujeres solteras que, a menudo aparecen como masculinizadas o sin ningún atractivo. En este sentido, *Mi vida sin mí* parece ajustarse a las representaciones de los Woman's Films de los últimos años. Ann, en el momento en que decide cambiar su vida, no repara en ningún momento en su vida laboral. Ciertamente es que ni tiene tiempo para lograr un cambio ni está en una posición óptima para ello, pero sus deseos no tienen nada que ver con su realización personal a través del trabajo.

A este respecto es posible decir que, si bien se ha superado un escollo, la irrepresentabilidad de la mujer en el Woman's Film actual aún se mantiene para la figura que aúna sexo, trabajo y maternidad. A cualquier representación de mujeres que concentren carrera y maternidad les son, de hecho, despojadas sus cualidades tiernas; su frialdad les impide, así, ser buenas madres. Sus características cálidas y tradicionalmente femeninas son adquiridas, sin embargo, por los hombres que se convierten también en cuidadores. A grandes rasgos, las consecuencias de los cambios en el paradigma pueden reducirse al hecho de que, en palabras de Kaplan (2000b: 477), "the popular

media have only been able to respond to the women's movement in terms of what it has opened up for men.”³⁸⁴

A mitad de los años 80, además, empiezan a aparecer imágenes de mujeres realizándose a través de la maternidad. Esto es algo novedoso si se piensa que el discurso anterior no permitía la auto-realización de la mujer en esta función al considerarse como una obligación. La eliminación del que fue hasta entonces el rol esencial e impuesto de la mujer propone un escenario, para Kaplan (1992: 215), “in which struggle for control of woman's body involves putting the womb back in the woman's body. Women now rediscover pleasure in giving birth and in nurturing: maternal pleasures can be returned to us because mothering is no longer an irrevocable male mandate.”³⁸⁵

Este sentido de auto-realización aparece en varios momentos de la película *Mi vida sin mí*. En la escena 46 Ann, dentro de su coche, empieza a grabar las cintas que quiere dejarles a sus hijas para que las escuchen los días de sus cumpleaños hasta que tengan dieciocho. La primera que graba es para su hija mayor Penny, que está cerca de cumplir ya siete años. En ella, después de decirle que no va a estar en su cumpleaños, aunque no hay nada que le gustaría más, afirma: “[c]ariño, quiero que sepas que el día que naciste y te pusieron en mis brazos, fue el día más feliz de mi vida, me quedé sin palabras, no hacía más que acariciarte los piecitos y llorar de alegría y que ahora mientras grabo esta cinta siento... siento que eres lo más importante que me ha pasado.” (Coixet: 2003: 67). La maternidad, para Ann, a pesar de que llegó durante su adolescencia, a destiempo, es simbolizada, en sus palabras, en términos de fuente de placer y de auto-realización para sí misma. Sin embargo, esto no elimina las

³⁸⁴ Los medios populares sólo ha[n] sido capaces de responder al movimiento de mujeres en términos de lo que se les ha abierto a los hombres.

³⁸⁵ En el que la lucha por el control de los cuerpos de la mujer supone volver a colocar su útero en el cuerpo de la mujer. Las mujeres redescubren el placer ahora de dar a luz y de criar a los niños: los placeres maternos pueden volver a nosotras porque la maternidad ya no es un mandato masculino irrevocable.

escenas en las que vemos el principio o los momentos posteriores de las relaciones sexuales que Ann mantiene con Don, su marido, o con Lee, su amante. Deseo sexual y deseo maternal se mantienen, por tanto, como posiciones adoptables por la misma figura.

Sin embargo, ésta no es la única de las posiciones parciales que Coixet configura para Ann. Es interesante también observar la evolución que *Mi vida sin mí* presenta de la relación que Ann mantiene con su madre. El punto de partida de esta relación materno-filial y que es percibida, fundamentalmente desde el rol de la hija —aunque también hay atisbos del punto de vista de la Madre, como la escena ya analizada en la que ve *Alma en suplicio*— se subraya cuando Ann y su madre discuten por las historias que la última le cuenta a sus nietas. Esta secuencia finaliza con dos frases que se dirigen la una a la otra y que ejemplifican el enfrentamiento que mantienen. La Madre le dice a Ann que hay veces que le recuerda a su padre, algo que afirma no gustarle. La contestación de Ann, pone en primer plano la oposición de Ann hacia su madre, y, así, afirma contundente: “[n]o, te equivocas, hay momentos en los que te recuerdo a ti y a mí tampoco me gusta.” (Coixet: 2003: 63).

En este diálogo se recogen claramente dos posturas enfrentadas. La de la Madre, que le recrimina a la hija su parecido con su propio marido, y de esta forma, que en su proceso de construcción de la identidad se haya configurado cercana a su padre y no, así, parecida a ella. Por su parte, la postura de Ann con respecto a su madre se asemeja, de entrada, con la que manifiestan algunos melodramas de la década de los 50, en los que, como señala Kaplan (1992: 175), aparece “the daughter actively refusing the traditional mother position.”³⁸⁶ El miedo de Ann es, precisamente, ser como su madre, que en la construcción de su subjetividad el peso de la identidad de su madre, con todas las cargas de sumisión y amargura que ello supone, haya sido demasiado fuerte como para desligarse de las actitudes y

³⁸⁶ La hija rechazando activamente la posición tradicional de la madre.

los valores que supone ser el sujeto Mujer interpelado y normalizado por la institución del patriarcado.

A través de este intercambio de frases Coixet comienza a dibujar la relación entre Ann y su madre desde el mismo punto de partida en el que se encontró el movimiento feminista en los orígenes de su formación con respecto a su madre (Herrero Jiménez: 2012: 69). En los primeros enfrentamientos del Movimiento de Liberación de la Mujer con el patriarcado y sus instituciones, tal como comenta Kaplan (1998: 307-308), sus

propias luchas con el complejo de Edipo [les] impedían cualquier identificación fácil con la opresión de la madre, aunque sí podí[an] identificar[se] con la opresión femenina en muchas otras áreas. El problema es aún más complejo por el dato paradójico de que el atractivo del feminismo residía precisamente en que proporcionaba un territorio para separarse de la intimidad opresiva con la madre; el feminismo era, en parte, una reacción contra [sus] madres, que habían intentado inculcar[les] el elemento ‘femenino patriarcal’ [...] Al margen de que fuera[n] verdaderas madres, o no, llegaba[n] al feminismo como hijas y hablaba[n] desde esa posición.

En ese punto, Ann, como le sucedía a las feministas, no es capaz de identificarse con su madre, de madre a madre, con las cargas y las opresiones que ha recibido; tan sólo puede verla desde el rol de hija. Es más, su reacción en contra de su figura se asemeja a la que tuvieron las propias feministas cuando, como apunta Kaplan (1998: 309), “el análisis del carácter destructor de la familia nuclear respecto a las mujeres impulsó a considerar a la madre un agente del sistema patriarcal, cómplice de [la] socialización [de las mujeres] en la pasividad, inferioridad y marginalidad”. Este es el punto de partida de Ann, la postura ambivalente de enfado y necesidad para con su madre. Esta necesidad ambivalente se manifiesta en la propia localización de la caravana en la que viven: en el jardín de la casa de

la madre. Así, es posible afirmar, con Isabel Navarro (2007: 37) que Ann “no ha dejado su tutela (ni su útero).” Sin embargo, el propio proceso de Ann, su acceso a la subjetividad a través de la toma de conciencia de cuál había sido su significado hasta ese momento y, sobre todo, una mirada directa a las experiencias de su madre, le hacen recapacitar y evolucionar desde la oposición a la comprensión.

Concretamente es la escena número 53 la que marca el cambio de rumbo de su relación. Desarrollada en el interior del coche, la Madre entra con un pastel en las manos y le informa a su hija de que debe felicitarla porque es su cumpleaños. Después de hacerlo, Ann le pide a su madre que le diga donde está su padre, porque va a ir a verlo. Después de darle lo que le pide y de un silencio incómodo, la Madre le narra una de sus experiencias más importantes:

MADRE.— El año pasado, este mismo día, mi cumpleaños, fui a un bar, sola, creí que tenía que hacer algo, no sé por qué, así que me maquillé, me puse lo menos viejo que tenía y me fui a un bar, bueno en realidad fui al bar del hotel... Cuando me dejaste en casa cogí el coche y volví aquí... y bueno, me senté en la barra, pedí un whisky y empecé a hablar con el barman. Me imaginé que era un turista de paso en el hotel. Él era simpático, acababa de empezar a trabajar en el hotel, era su primer trabajo, hablamos de esto y de lo otro, y le dije que era mi cumpleaños, al cabo de cinco minutos se presentó con un cuenco de cacahuetses en el que había puesto una velita. Me eché a llorar tan fuerte que el chico se asustó y apagó la vela y escondió los cacahuetses y yo le pedía que no, que no apagara la vela, ni escondiera los cacahuetses, que era el mejor detalle que había tenido nadie, ya ves, un puñado de cacahuetses y una vela, a eso se ha reducido mi vida..., todo este último año no he podido dejar de pensar en ese cuenco de cacahuetses y en cómo lloré. (Coixet: 2003: 75-76)

Esta formulación de la experiencia de la madre, esta historia, es lo que le permite a Ann identificarse con ella por primera vez en toda

la cinta y la que produce el único acercamiento físico entre ambas. El guión pide que Ann acaricie la cara de su madre. En la cinta, Ann consuela a su madre acercándole la mano primero a la cara para apoyarla en su hombro después. Éste es el momento que inicia el proceso de reconciliación de Ann con su madre, de comprensión no sólo de los sufrimientos que su posición le acarrea sino de que las estructuras y discursos en los que creció y vivió no le dieron muchas posibilidades de configurarse de forma distinta. Este paso es el mismo que dio el movimiento feminista cuando comprendió, como señala Kaplan (1998: 309) “que la madre era tanto una víctima del patriarcado como [ellas mismas, las hijas], construida como ella es por toda una serie de discurso psicoanalíticos, políticos y económicos.” Éste es el momento en que Ann comprende que las posibilidades de elección de su madre apenas superaban el sacrificio, la resignación y la pasividad, y que la amargura que manifiesta proviene, precisamente, de la posición que le ha tocado ocupar sin pedirlo ni, mucho menos, desearlo.

Este entendimiento que parece en un principio tan sólo íntimo, había empezado ya, apenas siete escenas antes, a ser formulado, simbolizado mediante palabras, en una de las cintas que Ann les graba a sus hijas. En ella les habla de la que es su Madre y la abuela de las niñas y afirma que “sabe muchas cosas, espero que te las sepa explicar. Ten paciencia con ella, es buena aunque a veces no lo parezca... Ella... ninguna de las cosas con las que había soñado se han cumplido. Intenta entenderla y no dejes que te irrite.” (Coixet: 2003: 69).

Los sueños incumplidos de la Madre son un punto importante aquí de identificación para Ann, quien en la formulación de su propia experiencia ya había significado —como veremos— el hecho de que “sin los putos sueños no se puede vivir” (Coixet: 2003: 73). Por primera vez entiende la amargura, la resignación de su madre. Un poco más adelante, en la escena 78 cuando la protagonista está ya a punto de morir y tiempo después de que la escena del coche se haya

desarrollado, Ann se decide a grabarle una cinta a su propia madre. Sus palabras ponen de manifiesto una evolución que empezó como oposición y que, sin duda, terminan en un entendimiento al que ha llegado a través del conocimiento.

ANN.— Mamá, hubo un momento en mi vida en que yo te perdoné por haber amargado mi infancia y adolescencia con tu incapacidad para disfrutar de la más pequeña cosa en nombre de los agravios que has sufrido y sigues sufriendo, como si el hecho de ser pobres y de que papá estuviera borracho ese día en que llovía y mató a esos niños fueran parte de un plan concebido por alguien que te odiaba para arruinar la vida. Basta, mamá. Oh, ahora sé que estoy siendo dura contigo, perdóname. Siempre he sido dura contigo, lo siento, te quiero y sé que me quieres y que adoras a las niñas. Por favor, díselo, demuéstraselo cada día. Intenta disfrutar un poco, sólo un poco de las cosas, ayuda a Don y cuéntales a las niñas los cuentos que tú quieras, aunque sean las películas de Joan Crawford. (Coixet: 2003: 107-108)

Estas palabras de Ann no sólo la reconcilian con su madre, sino que la acercan a ella, y acercan a sus hijas también. Se produce así la búsqueda de la unión de las mujeres. Sin embargo, la clave no se halla sólo en que pida perdón por su dureza, ni en la manifestación de su cariño, es la última frase la que convierte definitivamente a Ann en el sujeto del feminismo, quien, según de Lauretis (1989: 26), se engendra y se define en la contradicción. Ann le permite a la Madre ser quien es, le deja contar las historias que han constituido, entre otras cosas, su subjetividad. Ya no la rechaza. La oposición aparente entre Ann y su madre se desvela, una vez más en *Mi vida sin mí*, como heterogeneidad y contradicción. La diferencia entre ellas y las diferencias dentro de ellas, dentro de las propias mujeres —que es lo que pedía Teresa de Lauretis (1989: 2) para liberalizar a la mujer— es lo que Coixet ha elaborado a lo largo del filme. Ann se ha manifestado como madre e hija a la vez, como amante, esposa y amiga, como oposición y, después, como entendimiento, en

definitiva, como pura contradicción y multiplicidad, como sujeto siempre en proceso, alejada definitivamente de esa esencia que el patriarcado y el Woman's Film determinaban de acuerdo a una diferencia que naturalizaban como biológica. En definitiva, Isabel Coixet construye la identidad de la protagonista de *Mi vida sin mí*, Ann, como el significante del sujeto del feminismo.

5.1.3. Desobjetivización del cuerpo femenino

Una vez que hemos analizado la construcción —y la subversión— en los Woman's Films de Isabel Coixet de las dos funciones pasivas que, de acuerdo con David Rodowick (1987: 272), el patriarcado define para la mujer, se nos hace imprescindible, antes de cerrar este tema que versa sobre cuerpo y sexualidad, centrarnos en otro profundamente imbricado en ambos: la objetualización —en tanto dominación— de la mujer en el cine. Antes de pasar a analizar la forma en que habitualmente el cine ha reducido el cuerpo de la mujer a un mero objeto sexual, es necesario traer al frente el análisis de la mirada que se produce en este medio. Para Mulvey (1988: 20), en una afirmación que se ha convertido en canónica a estas alturas de la teoría fílmica en general,

[e]xisten tres diferentes miradas asociadas con el cine: la de la cámara en la medida que registra el acontecer fílmico, la del público que mira el producto final, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordinan a la tercera, con la finalidad consciente de eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que se produzca una conciencia de distanciamiento en el público.

La única mirada, por tanto, que es verdaderamente perceptible en el cine es la de los personajes, mientras que los mecanismos narrativos y de montaje buscan convertir en transparente la mirada de

la cámara. Ann Kaplan (1998: 63) lee estos postulados de Mulvey y los reinterpreta en relación con la erotización de las mujeres en la pantalla, que se construye a través de las tres miradas que considera

explícitamente masculinas: por un lado está la mirada de la cámara en la situación que se está filmando (llamada el hecho procinematográfico), aunque técnicamente es neutral, esta mirada, como hemos visto, tiene un voyeurismo intrínseco y suele ser ‘masculina’, en el sentido de que acostumbra ser un hombre el que hace la película; por otro está la mirada de los hombres dentro de la narración, que está estructurada para convertir a las mujeres en objetos de aquella; y, por último, está la mirada del espectador masculino [...], que imita a las dos primeras (o se encuentra necesariamente en la misma posición que ellas).

Aunque, en nuestra opinión, ni el voyeurismo es intrínseco a la cámara ni la mirada masculina de ésta viene motivada porque el director sea un hombre —una mujer puede rodar según los postulados patriarcales, pues la ideología nos construye a todos, hombres y mujeres— lo que más nos interesa de la explicación de Kaplan es su puntualización sobre la mirada del espectador, la cual, afirma, se encuentra en la misma posición que la de la cámara y la de los personajes. Así, para analizar cuál es el emplazamiento espectral que se construye en el cine de Isabel Coixet y, más aún, para conocer la ideología y los principios y valores que comunica a través de ese lugar que le otorga la directora a sus espectadores, debemos analizar la mirada de la cámara propiamente dicha, una vez que hemos desarrollado ya el lugar de la mirada dentro de la diégesis.

Tal como comenzábamos este epígrafe, y recuperando las palabras de Colaizzi (2007: 50), la codificación de la mujer como objeto erótico se produce a través de una “trabajosa operación de montaje”, de la que las Teorías Fílmicas Feministas han tratado de dar cuenta. Así, Doane (1991: 101) afirma que

in the structures of seeing which the cinema develops in order to position its spectator, to ensure its own readability, an image of woman is fixed and held —held for the pleasure and reassurance of the male spectator. This process allies the woman with spectacle and in Mulvey's argument, the transfixing or immobilizing aspects of spectacle work against the forward pull of the narrative.³⁸⁷

Esta operación de montaje tiene como una de sus claves la fijación de la imagen en el cuerpo de la mujer. Richard Dyer (1989: 97) especifica los términos de esta sujeción cuando afirma que la mayor parte de la historia

of women as sex object in the cinema has been in terms of stasis —through the back-up industry of the pin-up (in this context, a most revealing term), through the isolation of specifics fragments of the female body [...], through glamour photography that depends for its moulding and modulating effects on the stillness of the subject (cf., especially close-ups of the 'loved' one), and through 'choreographic' traditions that minimize movement [...]. In all these ways, the woman as sex object is fixed, held in place, controlled.³⁸⁸

³⁸⁷ En las estructuras de ver que desarrolla el cine para posicionar a su espectador, para asegurar su propia legibilidad, una imagen de mujer se fija y mantiene —se mantienen para el placer y a la afirmación del espectador masculino. Este proceso de sujeción alía a la mujer con el espectáculo y en el argumento de Mulvey, los aspectos inmovilizadores y paralizantes del espectáculo trabajan contra el empuje hacia delante de la narrativa.

³⁸⁸ De las mujeres como objetos sexuales en el cine ha sido en términos de estaticidad —a través del respaldo de la industria de las *pin-up* (en este contexto, un término muy revelador); a través del aislamiento de fragmentos específicos del cuerpo femenino [...], a través de la fotografía que depende para sus efectos moldeadores y moduladores de la inmovilidad del sujeto (véase especialmente los primeros planos del 'amado'), y a través de las tradiciones 'coreográficas' que minimizan el movimiento [...]. De todas estas formas la mujer como objeto sexual es fijada, mantenida en su lugar, controlada. (N. del T: el término '*pin-up*', además de referirse a las chicas de revista o de calendario, es un verbo que significa 'fijar', y en algunos sitios 'fijar con chinchetas').

La mirada de la cámara, por tanto, se fija sobre el cuerpo femenino en una estaticidad que resulta necesaria para la conversión de la mujer y su cuerpo en un objeto sexual sometido a la dominación masculina. Si bien ésta es la mirada que se postula como masculina, parece lógico preguntarnos qué sucede con el cuerpo femenino en los filmes dirigidos específicamente a las mujeres, como sucedía con el Woman's Film de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Si el espectador que se tenía en mente a la hora de producir las películas era distinto al habitual masculino —para quien se construía la estructura escopofílica fetichista de la mirada en el cine, que se disponía en base a la ansiedad de castración y las fantasías masculinas— parece lógico pensar que el régimen de mirada también variaría. Como ya vimos, la propia Mary Ann Doane (1987b: 39-40), en su estudio sobre el Woman's Film, afirmó que el cuerpo femenino en el subgénero del discurso médico aparece menos como sexual y más como sintomático, sin embargo, incluso en estos casos, como puntualiza Ituarte Pérez (2012: 153), la narrativa y la cámara construyen una “gradual especularización/re-erotización del sujeto femenino”. En cualquier caso, bien leído como objeto erótico o como objeto sintomático, el cuerpo femenino es sometido a una dinámica de objetualización mediante la que se busca su dominación por parte de las figuras masculinas.

Antes de pasar a considerar cómo se ejecuta la mirada de la cámara de Isabel Coixet, quisiéramos analizar brevemente dos ejemplos que pueden servirnos como premisas para comprender la postura que adopta la directora con respecto a la erotización y la mirada sobre el personaje femenino. El primer ejemplo lo encontramos en *Cosas que nunca te dije*, durante la propia apertura de la película. Tras lo que podemos considerar el prólogo, en el que la voz en *off* de Don hace un recorrido por algunas de las imágenes que encontraremos a lo largo de la cinta, comienza la narración de la historia. Así, el guión (Coixet: 1998: 10) afirma que, en esta segunda secuencia que transcurre en la tienda ‘Electronic Mind’, “la paciencia de una de las empleadas, Ann, está siendo fuertemente puesta a

prueba por una mujer que desea comprar una cámara fotográfica para utilizarla en la boda de su hija. La secuencia empieza con un primer plano de Ann bombardeada por el flash de la cámara que la mujer está probando sobre ella, cada vez más cerca.”



Efectivamente el primer plano después del prólogo recoge a una señora mayor con una cámara entre sus manos, mientras que los siguientes muestran a Ann visiblemente incómoda tras recibir el fogonazo del flash. Ann entonces levanta las cejas y trata forzosamente de mantener la sonrisa, aunque su desagrado ante su posición de objeto de la mirada es evidente para el espectador. Sin embargo, cuando la anciana le dice que no está segura de querer la cámara porque todo el mundo estará haciendo muchas fotos, Ann le contesta que ella cree que “it makes a difference when you’re taking the pictures”,³⁸⁹ ya que hace lo que quiere con ellas, puede guardarlas y miraras siempre que le apetezca. Coixet está, aquí, alegando a favor de ser el sujeto de la mirada de la cámara, por la libertad —opuesta a la fijación y el estatismo de ser el objeto— que otorga.

Algo similar sucede cuando es Don quien, en la tienda en la que trabaja Ann, quiere comprar una Polaroid. Con la cámara en la mano mira por el objetivo hacia Ann y dice “sonría”. El contraplano de la bajada de la cara de Ann y su repetitiva y evidente incomodidad, hacen que Don no sólo no haga la foto sino que baje inmediatamente la cámara (Coixet: 1998: 41). El lugar del objeto de la mirada es, sin

³⁸⁹ Marca la diferencia cuando tú tomas las fotografías. (Extraído literalmente de la película, en el guión esta frase no consta).

duda, en estas escenas, problematizado, sobre todo habida cuenta de que Ann no tiene ningún reparo en ponerse delante de una cámara —en este caso de vídeo— pero exclusivamente cuando ella lo decide.

Mapa de los sonidos de Tokio presenta una escena también interesante, sobre todo teniendo en cuenta su componente *noir* en el que se subraya la habitual glamurización y sexualización del cuerpo femenino. Tal como ya vimos advertía Gledhill (1989: 14), uno de los aspectos que produce en el cine negro una localización específica de las mujeres es “an ‘expressionist’ visual style and emphasis on sexuality in the photographing of women”.³⁹⁰

Si hay en el *noir* tradicional un momento clave de mirada masculina, ésta se ofrece en la primera escena en la aparece la mujer fatal. Tal como nota Gledhill (1989: 19) “[i]ntroductory shots, which catch the hero’s gaze, frequently place her at an angle above the onlooker, and sexuality is often signaled by a long, elegant leg. Dress either emphasizes sexuality —long be-sequined sheath dresses— or masculine independence and aggression —square, padded shoulders, bold striped suits.”³⁹¹

Por su parte, la escena que introduce a Ryu tiene poco que ver con esto. Tras varias imágenes del trabajo que se desarrolla en el mercado, la cámara capta a Ryu, seria, concentrada, con el pelo recogido en una coleta y vestida con el uniforme de los trabajadores del mercado: unos guantes duros, manga larga, un delantal y una toalla alrededor del cuello para secarse la sangre que desprenden los peces cuando son descabezados y cortados. Aunque en ese momento la voz en *off* del narrador habla de cuando él la conoció, es evidente

³⁹⁰ Un estilo visual ‘expresionista’ y énfasis en la sexualidad en la fotografía de la mujer.

³⁹¹ Las tomas introductorias, que cogen la mirada del héroe, frecuentemente la colocan [a la mujer] en un ángulo sobre el que mira, y la sexualidad a menudo se señala por una larga y elegante pierna. El vestido o bien enfatiza la sexualidad —vestidos largos, entallados y de lentejuelas— o independencia masculina y agresión —trajes rectos, con hombreras y con rayas oscuras.

que no es en ese momento. La introducción de Ryu no se asimila a la aparición de ésta en la vida del ingeniero, ni la mirada que la introduce a los espectadores es la de él. La cámara de Coixet, mientras toma al personaje frontalmente, se balancea de un lado a otro, deconstruyendo la presentación oficial de la *femme fatale* en el *noir*. Ryu no es, ni mucho menos, una figura glamurosa ni fetichizada, ni su atuendo, de trabajo, busca su erotización ni su masculinización sino, sencillamente, la funcionalidad necesaria para desarrollar su empleo.

Tras estos dos ejemplos que nos sirven de base para nuestro análisis, es importante también, según los términos en los que nos hemos expresado, notar una evidente evolución de la poética de la cámara de Coixet. En *Cosas que nunca te dije* la cámara se mantenía fija, porque, para Coixet, según ella misma señala, era

la forma más natural de contar una historia sobre personas que viven aisladas, cuyos desplazamientos en el espacio son mínimos, que están clavadas y detenidas en un momento de su existencia y que no saben muy bien cómo salir de esa situación. [...] La idea era que su presencia [de la cámara] se notara lo menos posible: se trataba de personajes solitarios viviendo en su propio mundo y no había nada que justificara mover la cámara para hacerla visible. (Heredero: 1997: 317-318)

Esta estaticidad, que respondía a transmitir las sensaciones interiores de los personajes, sin embargo, se transforma a partir de *Mi vida sin mí*, cuando planificando las secuencias dentro de la caravana en la que vive Ann con su familia, la propia Coixet pensó “que la mejor manera de filmarlas, la menos intrusiva, pensando también en los niños, era hacerlo con cámara al hombro, sin ninguna parafernalia. Y, de alguna manera, este sistema de filmar se fue apoderando de la película.” (Cerrato: 2008: 43).

Esta cámara al hombro de Coixet no sólo se apoderó de *Mi vida sin mí* sino, desde ese momento, del resto de su filmografía. Como señala Jennie Rothwell (2011: 285-286), “Coixet exploits the possibilities of today’s more portable technology, with her unsteady shots and almost incessant movement. She operates the camera on her shoots, controlling this ‘third eye’ as it captures the footage and having fewer crew members on set allows for greater intimacy between the actors during emotional takes.”³⁹²

Si bien el asunto de la intimidad es importante para los actores, en nuestra opinión, que la propia Coixet se introduzca en la escena tiene una importancia que va más allá. Tal como explica Sarah Polley (2008: 10), la actriz protagonista de *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras*, “[e]l hecho de que Isabel [Coixet] maneje la cámara significa que está justo en la escena contigo. No necesita una distancia objetiva para ver claramente, está profundamente envuelta en la vida emocional de sus personajes y cuenta sus historias desde una perspectiva subjetiva y casi cruda.”

La cámara al hombro de Coixet tiene, por tanto, varias implicaciones. La primera de ellas es, en sí mismo, el movimiento constante de la cámara que transmite una imagen inestable, que se balancea, se reencuadra en continuidad, sin cortes, y vibra constantemente. Esto, como hemos visto, es contrario al encuadre fijo, estático y fragmentario que es necesario para la fetichización y sexualización de las figuras que muestra la pantalla. Este movimiento incesante es visible en prácticamente todas las escenas de *Mi vida sin mí*, *La vida secreta de las palabras* y *Mapa de los sonidos de Tokio*, incluidas las escenas sexuales, en las ni el cuerpo desnudo de Ryu ni el de David pueden ser fetichizados.

³⁹² Coixet explota las posibilidades de la tecnología actual más portátil, con sus tomas inestables y su casi incesante movimiento. Ella opera la cámara en sus rodajes, controlando este ‘tercer ojo’ mientras captura el metraje y, con una cantidad menor de personal técnico en el set, permite una mayor intimidad entre los actores durante las tomas emocionales.

La segunda de las implicaciones de la cámara de Coixet puede entenderse mejor si tomamos primero en cuenta algunas palabras de Coixet y después observamos una escena significativa. Cuando la directora hablaba de la necesidad, en *Cosas que nunca te dije*, de vincular las tomas de cámara con las sensaciones interiores de los personajes, estaba hablando de un rodaje de naturaleza altamente subjetiva —tal como acabamos de ver que afirma Polley. La misma idea reposa detrás de la cámara al hombro, pues, como afirma Coixet a este respecto sobre *Mi vida sin mí*, “esa urgencia de ella por vivir [...] se resalt[a] mucho más así.” (Cerrato: 2008: 43).

De nuevo la cámara está vinculada no sólo con la subjetividad de Coixet, como señalaba Polley, sino también con la del personaje, un recurso estético que puede verse con mucha claridad en *La vida secreta de las palabras*, cuando Hanna, después de discutir con Josef, se lleva su comida y se sienta con la bandeja en las escaleras del pasillo. Es entonces cuando Hanna se decide a probar la comida que ha hecho Simon, el cocinero. Para el espectador este momento es clave, porque ya sabe que Hanna sólo come pollo, arroz y manzanas. La protagonista comienza a engullir compulsivamente, degustando “[l]a explosión de sabores que hacía años no experimentaba.” (Coixet: 2005: 57). La cámara de Coixet recoge la escena avanzando inestable por el pasillo en dirección a Hanna y por corte pasa a un plano corto que muestra el busto y el rostro de la protagonista y la bandeja de comida justo cuando empieza a comer con desesperación. La cámara entonces incrementa su ritmo de movimiento, balanceándose de un lado a otro también compulsivamente, mostrando ese movimiento que se está produciendo en Hanna, pero, en nuestra opinión, y he aquí quizás el aspecto más importante, también las sensaciones que experimenta quien mira la escena, tanto la directora como los espectadores.

Este movimiento de la cámara que es habitual en Coixet —y no sólo en los momentos de convulsión emocional de sus protagonistas, donde sólo se magnifica un balanceo habitual y constante del aparato

sobre el hombro de la directora— se distancia de manera evidente de aquella transparencia de la cámara de la que hablaba Mulvey, de ese tercer ojo que paradójicamente ve las cosas sin existir y que propugna el cine convencional. La cámara de Coixet, por el contrario, constantemente se señala a sí misma, señala su presencia, la subjetividad y la parcialidad de alguien que mira, como vimos sucedía en la escena de *Mi vida sin mí* en la que los fundidos a negros connotaban el parpadeo del ojo. No se trata, por tanto, de ningún ojo descorporeizado. La poética de Isabel Coixet desestructura todo un entramado filosófico que relaciona el sentido de la visión más con la Verdad y menos con la opinión.

La mirada, tal como observa Antonio Gómez López-Quiñones (2010: 244), ha sido construida “como un acercamiento totalizante sobre el mundo. Desde el positivismo de las primeras ciencias modernas hasta los últimos desarrollos técnicos de investigación, circula una poderosa corriente de fe en la capacidad humana para ver y circunscribir el mundo de lo inteligible y racionalizable en unos términos muy precisos.” Es por ello lógico que Michael Gardiner en su artículo “Bakhtin and the Metaphorics of Perception” (*sic* Gómez-López Quiñones: 2010: 244), concluya que “visualization, understood as the perceptual strategy and technique of modernity par excellence, would therefore seem to involve an irreducible element of domination.”³⁹³

La visión, por tanto, funciona para someter aquello que se mira, pero para ello es necesario que se den una serie de características. Así, tal como continúa Gómez-López-Quiñones (2010: 245),

en el desarrollo de esta observación de la realidad, que se define frente a otras formas prejuiciadas y no confiables, hay una necesidad no sólo de cierta lejanía sino también de

³⁹³ La visualización, entendida como una estrategia perceptual y la técnica de la modernidad por excelencia, parecería entonces conllevar un elemento irreducible de dominación.

una desconexión con el objeto. Es más, el hecho, la persona, la acción o el fenómeno contemplado adquieren el estatus de objeto precisamente mediante el movimiento distanciador de un sujeto que literalmente ‘objetiviza’. Este sujeto no participa ni forma parte del contexto material que mira o, en unos términos más exactos, sólo se integra en dicho contexto en tanto que mirada descorporeizada y abstracta: [en palabras de Silverman,] ‘a pure look, exterior to the field of vision’.³⁹⁴ Como la misma Kaja Silverman explica, la ilusión del voyeur parte de una sutil contradicción: pretender situarse en una trascendencia inmanente. Es inmanente porque resulta imposible la observación sin un observador que esté, de alguna manera u otra, inmerso en la situación misma. Es trascendente porque, desde el interior de la situación, este observador se otorga a sí mismo un lugar no contaminado por la parcialidad de los afectados. Este lugar es un punto privilegiado, la perspectiva precisa y exacta, una exterioridad ideal.

La deconstrucción de este lugar absolutamente exterior e imparcial, y así, de la capacidad de objetivizar y someter lo que se observa, es lo que presenta Isabel Coixet en sus películas, a partir de la introducción de una cámara en mano que no sólo es inestable, sino profundamente parcial, subjetiva. Es en este punto que Coixet se distancia de la idea de ‘gaze’ [mirar, mirar fijamente] que, siguiendo a Lacan, la propia Kaja Silverman diferencia de ‘look’ [mirar, observar].³⁹⁵ Así, el concepto ‘gaze’, afirma Silverman (1992: 127 y 147) “manifests itself initially within a space external to the subject”³⁹⁶ y se relaciona, en uno de los diagramas que el

³⁹⁴ La referencia a la que alude Gómez López- Quiñones es el libro de Kaja Silverman *The Threshold of the Visible World* (1996).

³⁹⁵ Debido a la complicación que presentan estos conceptos, mantendremos su terminología en inglés, ya que ninguna palabra en castellano aporta la diferencia entre ambos ni puede abarcar la complejización de los términos que propone Silverman.

³⁹⁶ Se manifiesta inicialmente dentro de un espacio externo al sujeto.

psicoanalista presenta en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), con “the radically disembodying and de-anthropomorphizing phrase, ‘point of light’, which conjures up once again the metaphor of the camera.”³⁹⁷

Silverman (1992: 128) explica que la mirada en tanto ‘gaze’ se puede teorizar como “the clicking of an imaginary camera which photographs the subject and thereby constitutes him or her”.³⁹⁸ El concepto ‘gaze’ se relaciona con el cine en la medida en que en su versión convencional niega mediante un complejo proceso retórico y de montaje la mirada de la cámara y la de quien la dirige —pues, si no, no existiría lo que se denomina el ‘plano subjetivo’—, descorporeizándola en la mayoría de sus manifestaciones y otorgándola así un estatuto de Verdad racionalizado, como señalaba Gómez-López Quiñones. Es por ello que la mirada del cine se iguala a la ‘gaze’, que como afirma Silverman (1992: 130) siguiendo a Lacan, “[i]t issues from all sides”.³⁹⁹

Sin embargo, la ‘gaze’ también ha sido emparejada en el cine dominante a la mirada masculina, al entender al hombre al lado de la autoridad y la Ley. Sin embargo, como explica Silverman (1992: 129), este entendimiento es una mala interpretación pues Lacan distingue la idea de ‘gaze’ de la de “eye” (ojo) o, lo que la propia autora ha designado como “look”. La mirada en tanto proyección de la visión subjetiva es siempre ‘look’, pues en tanto ‘gaze’ es siempre inaprehensible. Silverman (1992: 130) puntualiza que Lacan distingue entre ambos conceptos apuntando hacia la idea de que “the relationship between eye and gaze is thus analogous in certain ways

³⁹⁷ La frase radicalmente descorporeizante y des-antropomorfeizante, ‘punto de luz’, que conjura una vez más la metáfora de la cámara.

³⁹⁸ El clic de una cámara imaginaria que fotografía al sujeto y así lo constituye a él o ella.

³⁹⁹ Emana desde todos los sitios.

to that which links penis and phallus; the former can stand in for the latter, but can never approximate it.”⁴⁰⁰

En cualquier caso la cámara en mano de Coixet, como hemos visto, es siempre parcial, subjetiva, emocional y visible, todo lo contrario a cualquier transparencia, descorporeización, exterioridad y ubicuidad simulada, lo cual se distancia de forma clara de cualquier idea de ‘gaze’ para acercarse a la de ‘look’. Sin embargo, también en este punto, Coixet vuelve a subvertir el sistema habitual de representación. Para verlo, debemos continuar con Silverman (1992: 130), quien sigue en su empeño por distinguir los conceptos de ‘gaze’ y ‘look’, para lo cual afirma que Lacan “suggests [...] that if the gaze always exceeds the look, the look might also be said to exceed the gaze —to carry a libidinal supplement which relegates it, in turn, to a scopic subordination. The gaze, in other words, remains outside desire, the look stubbornly within.”⁴⁰¹

Como advertíamos al principio de este epígrafe sobre cuerpo y sexualidad femenina, la mujer en el cine ha operado bajo un régimen escopofílico masculino en el que su posición central era la de ‘objeto de deseo’. Si, en esta ocasión, entrecomillamos dicha construcción retórica es porque la propia Kaja Silverman (1992: 143) se distancia de ella, pues señala que “has encouraged what seems to me a gross misunderstanding of how women are represented within dominant cinema.”⁴⁰² Para esta autora, que la mirada en tanto ‘look’ señale hacia una subjetividad deseante, que pivota necesariamente siempre sobre la falta, no es, en sí mismo, un problema. Si existe un motivo

⁴⁰⁰ La relación entre ojo y mirada [gaze] es así análoga en cierta manera con la que vincula el pene y el falo; el primero puede reemplazar al segundo, pero nunca aproximarse.

⁴⁰¹ Sugiere que si la ‘gaze’ siempre excede el ‘look’, también podría decirse que el ‘look’ excede la ‘gaze’ —para acarrear un suplemento libidinal que lo relega a su vez a una subordinación escópica. La ‘gaze’, en otras palabras, se mantiene fuera del deseo, el ‘look’, obstinadamente dentro.

⁴⁰² Ha alimentado lo que me parece un vulgar malentendido sobre cómo se representa a las mujeres dentro del cine dominante.

para la crítica de dicho sistema de representación desde las Teorías Fílmicas Feministas, advierte Silverman (1992: 144-145), no es porque la mujer

so frequently functions as the object of desire (we all function simultaneously as subject and object), but because the male look both transfers its own lack to the female subject, and attempts to pass itself off as the gaze. The problem, in other words, is not that men direct desire toward women in Hollywood films, but that male desire is so consistently and systematically imbricated with projection and control.⁴⁰³

El problema, por tanto, de la mirada como ‘look’ en el cine es la búsqueda de sometimiento del objeto de la mirada y su fijación en el lugar de la falta, su trabajo dentro y para la fijación del binomio del dominio y la sumisión. Es evidente, a estas alturas, que los personajes de Coixet, hombres y mujeres, ocupan de forma simultánea y contradictoria la posición de objeto y sujeto de la mirada y del deseo, desarticulando así el primero de los dos ejes que construyen la mirada de los espectadores y las espectadoras. La cámara de Coixet constituye el segundo eje, y en su movimiento, su continua inestabilidad, no sólo impide la fijación que fetichiza el cuerpo que muestra, sino que, a su vez desestabiliza la construcción de la mirada en tanto ‘look’ como la proyección de un sujeto completo —sin falta. Coixet, mostrando sus propias emociones con los movimientos de la cámara, mostrándose a sí misma, y su propia posición parcial e inestable asume también su propia falta, su vulnerabilidad constitutiva, e impide así la construcción de sus cintas sobre una

⁴⁰³ No es porque la mujer funcione como el objeto de deseo (todos funcionamos simultáneamente como sujeto y objeto), sino porque la mirada masculina a la vez transfiere su propia falta al sujeto femenino, e intenta hacerse pasar por la ‘gaze’. El problema, en otras palabras, no es que los hombres dirijan su deseo hacia las mujeres en los filmes de Hollywood, sino que el deseo masculino consistentemente y sistemáticamente está imbricado con la proyección y el control.

estructura de control y dominio que exigiría, así, el eje de sumisión correspondiente.

Si este epígrafe se ha denominado como desobjetivización del cuerpo femenino, no es porque el cuerpo femenino se haya representado fuera de la posición del objeto de la mirada, sino porque la cineasta construye su mirada y la de sus personajes no sólo lejos del concepto de ‘gaze’ sino también del control al que a menudo se somete a los objetos de dicha mirada (look). El cine de Coixet libera el cuerpo —femenino, pero también masculino— de las connotaciones de sometimiento que en el cine convencional imperan sobre cualquier posición sexualizada —destruyendo así la sintaxis de la que hablaba Doane (1991: 176) y que perpetuaba el sistema ideológico que reside detrás de los mecanismos habituales de la mirada— sin por ello negar la sexualidad de los cuerpos ni su materialidad.

Si bien Isabel Coixet, mediante esta nueva sintaxis que desmonta el sistema de representación que construye los significados habituales del cuerpo femenino en el cine, está demostrando que, tal como decía Butler (2010a: 57), la cultura no es destino, en las siguientes páginas se pondrá de relevancia que en los filmes de Coixet no sólo no se niega la propia existencia del cuerpo —como sucede, según Doane (1987b: 19), en los *Woman’s Films* clásicos cuando se les niega la posición de objeto sexual—, sino que, al contrario, la directora les otorga ya no un mero nuevo significado, sino un renovado estatuto de enunciado.

5.2. CUERPOS TRAUMATIZADOS, CUERPOS QUE IMPORTAN

A la hora de analizar la representación del cuerpo femenino en el *Woman's Film* de Isabel Coixet hay un aspecto fundamental que no puede dejar de ser abordado: la construcción del cuerpo como significante de enfermedad. Ya durante el siglo XIX se produjo una romantización de la figura de la mujer enferma, elevándose como la cumbre lógica del modelo de mujer preponderante en el siglo XIX y que continuó su propagación en el arte del XX —es decir, el ‘ángel del hogar’, en el que la virtud de la mujer se correspondía con la abnegación maternal y marital y el sacrificio de sus deseos por los de sus allegados. Es más, la muerte por enfermedad apareció como su desenlace apoteósico. La enfermedad, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX, fue entendida como la personificación de una virtud a la que se debían las mujeres y así muchas de éstas llegaron a dolerse del que fue visto como el mal romántico del siglo en el que vivían, la tuberculosis.

Como afirma Bram Dijkstra (1994: 24), “el arte, que raramente da forma pero que casi siempre ayuda a consolidar y afianzar los prejuicios culturales dominantes, intervino inevitablemente en la celebración del culto a la tísica sublime.” La mujer tumbada lánguidamente en una cama, con el rostro pálido sobre la almohada y

el cuerpo en posición de desmayo se convirtió en el icono de la feminidad hecha virtud. Son numerosas las representaciones pictóricas de la época que representan de esta manera a la mujer. Y así, señala Dijkstra (1994: 23), “el acto de sufrimiento como forma desafiante, aunque pasiva, de autoidentificación perdió su calidad de rebelión [...] y pasó a ser un signo de pasiva obediencia en consonancia con la imagen cultural de la virtud extrema”. La enfermedad, como veremos, se convirtió en un signo de la docilización de las mujeres.

Este mismo icono pictórico continuó su evolución en el medio cinematográfico. Así, el *Woman's Film* del periodo clásico recogió a menudo este concepto de la enfermedad y de la muerte como el único proceso por el cual las mujeres caídas podían volver a ser consideradas virtuosas. La patologización de la mujer alcanzaba su último significado al servicio de la ideología victoriana.

Esta idea del cuerpo femenino como patológico, como apuntamos ya en el apartado del marco teórico, se desarrolló sin embargo con especial fuerza desde la llegada del psicoanálisis, pues, como Doane puntualiza (1987b: 16), “there are, within Freudian theory, a number of scenarios which purport to describe the vicissitudes of female subjectivity —scenarios focusing on masochism [...], paranoia [...], and hysteria [...]. These scenarios of female subjectivity [...] are fully compatible with the scenarios of the woman's film as a genre [...]”⁴⁰⁴

Lo que Doane (1987b: 36) considera como una asociación obsesiva en el cine de la protagonista femenina con una desviación de las normas de estabilidad mental o de salud, no viene motivado

⁴⁰⁴ Hay, dentro de la teoría freudiana, una cantidad de escenarios que pretenden describir las vicisitudes de la subjetividad femenina —escenarios que se centran en el masoquismo [...], la paranoia [...] y la histeria [...]. Estos escenarios de la subjetividad femenina [...] son completamente compatibles con los escenarios del *Woman's Film* como género cinematográfico.

exclusivamente, como ella misma argumenta (1987b: 38), con que la enfermedad y la mujer compartan la característica de indeseabilidad o un estatus devaluado ante la amenaza que presentan de contaminar la salud/masculinidad. Esta idea de Doane, aunque absolutamente válida y certera, se centra en el ámbito negativo del poder y deja fuera del análisis su variable positiva, o de normalización y regulación de los cuerpos.

Tal como indica Michel Foucault (1986: 140), “[h]a habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que se obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican.” Este cuerpo es, en la terminología foucaultiana, el cuerpo dócil, aquel que “puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.” Este procedimiento reglamentado y estructurado lo describe Foucault como parte del cambio producido entorno a los ejercicios punitivos el siglo XIX en la mayoría de los estados modernos. Si bien hasta entonces el acto de castigo físico había sido concebido como un espectáculo, y para esto no hay más que recordar el circo romano o las ejecuciones en plazas, en el siglo XIX pasó a desarrollarse como la parte más oculta del proceso penal. El objeto de la penalidad ya no era el cuerpo en sí mismo, sino lo que Foucault (1986: 24) llama “el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones.” Se trata pues de moldear a los sujetos y proceder así a lo que Pérez Navarro (2008: 89) denomina “la normalización del sujeto conflictivo y anómalo”.

Esta normalización también se produjo tanto en materia de sexualidad como de diferencia sexual, ámbitos entorno a los cuales se delinearon, como afirma el propio Foucault (2006: 155-156), “cuatro grandes líneas de ataque” en las que se aunaban “las técnicas

disciplinarias con los procedimientos reguladores. Las dos primeras se apoyaron en exigencias de regulación —en toda una temática de la especie, de la descendencia, de la salud colectiva— para obtener efectos en el campo de la disciplina”, mientras que en las dos segundas “actuó la relación inversa: aquí la intervención era de naturaleza regularizadora, pero debía apoyarse en la exigencia de disciplinas y adiestramientos individuales.” Si bien cada una de ellas —que comprenden desde la histerización del cuerpo de las mujeres y la pedagogización del sexo del niño hasta la psiquiatrización de las perversiones y el control de los nacimientos— tiene su propio funcionamiento, lo que es evidente es que en la biopolítica lo que se pone en juego es la normalización funcional del cuerpo con el bien común como objetivo teórico. En el caso de las mujeres, su docilización pasaba por su patologización, de manera que, mediante las instituciones pertinentes, se procediera a su regularización y control.

Sin embargo, si en este epígrafe hemos denominado los cuerpos femeninos como cuerpos traumatizados, más que dóciles, es debido no a que la docilización no juegue un papel importante, sino precisamente a que Coixet subraya el trauma que experimenta el cuerpo en los procesos de normalización y sometimiento. Sin embargo, una vez más, tras el análisis podremos comprobar que si bien la directora usa los elementos semánticos propios del género —es decir, los cuerpos patologizados en algún aspecto—, lo hace poniendo en práctica una sintaxis absolutamente distinta a la concepción clásica que iguala en esencia a la mujer con la enfermedad y al hombre con la salud. Coixet, en su construcción del cuerpo femenino, parece seguir los postulados de Judith Butler (2002: 36), para quien si el cuerpo es “una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas”; dichos esquemas reguladores no pueden entenderse como “estructuras eternas, sino que constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan.” Lo que Coixet pone en

entredicho, precisamente, son los propios criterios de inteligibilidad corporal subrayando la importancia que en su universo fílmico adquieren los cuerpos traumatizados.

5.2.1. El cuerpo como texto sintomático. La histeria

En este apartado del cuerpo femenino como texto sintomático vamos a centrarnos en la película *Mi vida sin mí*, porque, aunque a primera vista la protagonista femenina no parezca adolecer de ninguna clase de conversión histérica, en un segundo vistazo es posible reconocer no sólo una relación con la histeria *per se* sino también con los procedimientos narrativos que el Woman's Film ha desarrollado relacionados con esta enfermedad.

La histeria, como ya vimos en la explicación de Doane (1987b: 38), proviene de la palabra griega *uterus* y hace referencia a una perturbación en el útero, lo cual, daba a entender “the woman's betrayal by her own reproductive organs.”⁴⁰⁵ Esta idea deja constancia de uno de los primeros vínculos de la cinta de Coixet con dicha patología, pues el tumor de Ann tiene su origen en los ovarios (Coixet: 2003: 32), aunque después se haya extendido por el resto de su cuerpo. Precisamente la metástasis del cáncer de la protagonista también nos sitúa en el territorio de la histeria, pues, como nota Doane (1987b: 39), “illnesses associated with women in the many films of the 1940s which activate a medical discourse are never restricted or localized”.⁴⁰⁶ Esto, en el caso de lo que Freud teorizó como ‘conversión histérica’, se produce porque, como hace constar Geoffrey Nowell-Smith (1987: 73), “the energy attached to an idea that has been repressed returns converted into a bodily symptom. The ‘return of the repressed’ takes place, not in conscious discourse, but

⁴⁰⁵ La traición que experimenta la mujer por sus propios órganos reproductores.

⁴⁰⁶ Las enfermedades asociadas con las mujeres en los múltiples filmes de la década de los cuarenta que activan un discurso médico no está nunca restringidas o localizadas.

displaced onto the body of the patient”.⁴⁰⁷ Así, el cuerpo al completo, en una suerte de metástasis, se convierte en el lugar de inscripción de los síntomas histéricos.

Precisamente en la conversión histórica, el retorno de lo reprimido activa lo que Doane (1987b: 40) denomina como la ‘lógica del síntoma’, la cual “makes visible and material forces to which we would otherwise have no access”.⁴⁰⁸ Estas fuerzas invisibles han estado ligadas clásicamente con lo que se considera la ontología femenina. Así lo postula el propio Freud (2008: 93) cuando indica que, en lo que se refiere a la niña, en el “cambio de las zonas erógenas directivas, así como el avance represivo de la pubertad, que echa a un lado la virilidad infantil, yacen las condiciones principales para la adquisición de la neurosis por la mujer, especialmente de la histeria. Estas condiciones están ligadas, por tanto, íntimamente, con la esencia de la feminidad.”

Es precisamente aquí donde radica el cambio fundamental que Coixet opera en la representación del cuerpo de Ann como texto sintomático, en el que sacará a relucir que la histerización del cuerpo de la mujer no está vinculada con ninguna condición biológica de la mujer sino que forma parte de la biopolítica que regula el sexo y la diferencia sexual, tal como hemos visto afirmaba Foucault. No hay nada en la histeria que la ligue irremediabilmente con la feminidad, sino que, como afirma Kaplan (1995: 95), “predominó en el periodo de Freud a causa de los códigos de género de la feminidad”, a su posición de pasividad y sometimiento que Freud veía como un proceso natural de feminización cuando se retiraba la virilidad infantil en la niña. Como es evidente a estas alturas, estas condiciones están más vinculadas con la construcción social que el patriarcado ha hecho

⁴⁰⁷ La energía vinculada con una idea que ha sido reprimida vuelve convertida en un síntoma corporal. La ‘vuelta de lo reprimido’ tiene lugar, no en el discurso consciente, sino desplazado sobre el cuerpo del paciente.

⁴⁰⁸ Hace visibles y materiales fuerzas a las que de otra forma no tendríamos acceso.

de la feminidad que con el cuerpo femenino como ontológicamente histórico, pues si se produce una represión de lo que Freud denomina ‘virilidad infantil’ es debido, en su mayor parte, a las micro-operaciones de la biopolítica sobre el cuerpo de la niña primero, y de la mujer después.



Si bien en *Mi vida sin mí* no parece haber ninguna señal que enlace de forma definitiva la enfermedad de Ann con la histeria, además del origen del tumor y su expansión por todo su cuerpo —siendo así, como en la histeria, imposible de delimitar—, será la propia Ann la que señale que su enfermedad debe ser entendida y configurada dentro del escenario del retorno de lo reprimido. La escena se produce en el interior de la universidad, donde Ann junto con su amiga Laurie se encuentra “pasando las máquinas abrillantadoras por el pasillo principal de la universidad. Ann tiene mala cara.” (Coixet: 2003: 72). Las náuseas que ha experimentado a lo largo de la cinta y que fueron el primer indicativo de su enfermedad —aunque inicialmente pensara que estaba embarazada, un nuevo ejemplo de esa traición que experimenta la protagonista de parte de sus propios órganos reproductores— se están reproduciendo de manera incontrolable. Incapaz de contenerlas, Ann corre hacia el baño mientras la cámara de Coixet pasa por corte hasta allí.

Hasta ese momento la directora había recogido estos acontecimientos desde el suelo aunque en un ángulo oblicuo a este, transmitiendo al público una cierta sensación de inquietud. La puesta en escena otorga el primer plano a un aviso de ‘precaución’ amarillo —que parece no sólo llamar la atención del espectador con un color

llamativo sino transmitiendo una cierta advertencia sobre lo que sucede—, dejando que la acción se desarrollara a media distancia mientras el resto del escenario —que da impresión de ir en descenso, cuando la lógica afirma que ha de ser plano— parece desplegarse buscando un punto de fuga. Si de por sí el plano parece alejarse de las habituales tomas a la altura de los ojos de los personajes y de un cierto realismo en sus encuadres en perpetuo movimiento, esta secuencia perturbadora y particularmente extraña en la poética de Coixet parece apuntar hacia la propia conversión histórica del texto. A este respecto, es Nowell-Smith (1987: 73-74) precisamente quien señala que

in the melodrama, where there is always material which cannot be expressed in discourse or in the actions of the characters furthering the designs of the plot, a conversion can take place into the body of the text. [...] It is not just that the characters are often prone to hysteria, but that the film itself somatises its own unaccommodated excess, which thus appears displaced or in the wrong place. Often the ‘hysterical’ moment of the text can be identified as the point at which the realist representative convention breaks down.⁴⁰⁹

Esta ruptura de la convención realista, puntualiza el propio Nowell-Smith (1987: 73), se produce a través de la música o la puesta en escena, que sustituyen, así, la emocionalidad que no puede ser expresada, “subordinated as it is to the demands of family/lineage/inheritance”⁴¹⁰. En el caso de Coixet se produce a

⁴⁰⁹ En el melodrama, donde siempre hay material que no puede ser expresado en el discurso o en las acciones de los personajes, lo que favorece las intenciones de la trama, la conversión [histórica] puede tener lugar en el cuerpo del texto. [...] No es sólo que los personajes sean propensos a la histeria, sino que el filme mismo somatiza su propio exceso no-acomodado, el cual así aparece desplazado o en el lugar equivocado. A menudo el momento ‘histórico’ del texto puede ser identificado como el punto en el que la convención de representación realista se rompe.

⁴¹⁰ Subordinada como está a las exigencias de la familia/linaje/herencia.

través de la composición de un plano radicalmente diferente al que la directora ha acostumbrado a sus espectadores hasta el momento, un plano que rompe la perspectiva realista, aunque subjetiva, de su cámara en mano.

No obstante, la verdadera ruptura que Coixet lleva a cabo es con la propia idea histórica sobre la emoción que no puede ser descargada al encontrarse subordinada a los imperativos patriarcales. La secuencia continúa en el baño al que Ann se ha desplazado para liberar sus náuseas y, precisamente allí, liberará aquello que hasta ese momento se encontraba reprimido. A la pregunta de Laurie de por qué está vomitando —pues ésta sospecha que Ann ha comenzado a seguir una dieta para adelgazar, su obsesión personal⁴¹¹— Ann contesta:

¿Sabes por qué estoy vomitando? ¿De verdad quieres saberlo? Vomito porque cuando tenía ocho años la que se suponía que era mi mejor amiga dijo de mí que era una sucia, vomito porque a los quince años no... no me invitaron a la única fiesta a la que he querido ir en mi vida, vomito porque porque porque... a los diecisiete años tuve un bebé y tuve que crecer de golpe, ...vomito porque ya no me quedan sueños y sin los putos sueños no se puede vivir, [...] y vomito porque metieron a mi padre en la cárcel y no le he vuelto a ver y ni siquiera me ha escrito una jodida

⁴¹¹ La obsesión por adelgazar de este personaje de *Mi vida sin mí* es una más de las enfermedades que Isabel Coixet representa y que traumatizan el cuerpo de las mujeres. Es evidente que aquí subyace una fuerte crítica al culto al cuerpo y a la ideología que somete a las mujeres a una constante disciplina sobre sus cuerpos. La cuestión es que, hoy por hoy, la funcionalidad de la disciplina teorizada por Foucault ha desaparecido, y los cuerpos extremadamente delgados que la moda y los medios de comunicación propician sólo atienden a criterios estéticos. Si bien se trata de cuerpos sometidos, su docilización ni siquiera permite su funcionalidad sino, antes bien, su disfuncionalidad. Sería muy interesante desarrollar este tema, pero por motivos de espacio, además de que no se trata del personaje principal, se nos hace imposible continuar con ello en este trabajo, aunque no se descarta su desarrollo en el futuro.

postal nunca nunca y eso es lo único que yo quería, una puta postal de un padre para el que no existo, es ridículo [...]. (Coixet: 2003: 73)

En una primera lectura superficial de la película, a la pregunta que Laurie le formula a Ann cualquier espectador podría contestar que Ann vomita porque el cáncer que empezó en los ovarios se le ha extendido ya al estómago y ha empezado a afectar el hígado, como advierte el propio médico de la protagonista. Sin embargo la respuesta de Ann no es tan reduccionista y parece más bien contestar a la pregunta que sólo ella misma se podría hacer: ¿por qué tienes cáncer?

Su contestación es, por tanto, fruto de una reflexión sobre su propia existencia, de un golpe de lo Real que le ha llevado a, como afirman García de Lucas y Weinrichter (2007: 22), “cuestionar su lugar en el mundo.” Según recogen sus propias palabras, el cáncer de Ann viene producido por la rivalidad femenina, por la exclusión social, por su maternidad temprana, por la falta de deseos y por la ausencia a la que la ha confinado su propio padre. La enfermedad de Ann viene producida, por tanto, por su disposición dentro del patriarcado como falta y la postura que esto implica, la de la sumisión. Esto es interesante por varios motivos. El primero es que saca a la luz las estrategias de dominio del cuerpo femenino de las que hablaba Foucault cuando mencionaba la histerización de la mujer. Coixet está revelando algo hasta entonces reprimido en la cultura popular, y es que la histeria se produce no como evidente e inmediata consecuencia de la esencia de la feminidad natural como pasividad y resignación, sino que dicho lugar constituido culturalmente para ella como falta y ausencia es lo que elimina los sueños y las aspiraciones de las mujeres y que, por tanto, la histeria es la consecuencia no de la ontología femenina sino de su posición cultural en el patriarcado.

La cinta de Coixet, después de operar una histerización del texto en la escena anterior, lo deshisteriza mediante la simbolización de lo

reprimido y la vuelta a la puesta en escena habitual, la cámara en mano, en constante movimiento y reencuadre a la altura de los ojos de sus personajes. En ese primer plano que prioriza la mirada y el discurso de Ann, la cinta construye, además, el cuerpo de la mujer ya no como una esencia que se revela como la falta sino como un texto en el que convergen una gran cantidad de factores irreducibles a la diferencia sexual. En el caso de la protagonista parece claro que su cuerpo se ha constituido como un texto traumatizado en la intersección de su clase (baja), género (femenino) y edad (juventud) y a todo lo que eso conlleva. De nuevo, haciendo esto, Coixet se distancia de los códigos narrativos sobre la histeria propios de la ideología victoriana, y por ende del *Woman's Film*.

Otro de los motivos principales de la importancia de esta escena reside en el distanciamiento de Coixet con respecto a la construcción clásica de la denominada lógica del síntoma, mediante la cual se hacían visibles fuerzas otrora inaccesibles. Si, como puntualiza Doane (1987b: 40), en relación con el cuerpo sintomático era “the task of the doctor to see through this series of envelopes and reveal the essential kernel of truth which attempts to escape the eye”,⁴¹² en el *Woman's Film* de Coixet, la interpretación del síntoma lo lleva a cabo, como no podía ser de otra forma después de lo analizado hasta el momento sobre esta película, la propia Ann. La identidad del cuerpo como texto sintomático no se revela mediada por ninguna institución legitimada por el patriarcado en materia de regulación y normalización biopolítica, sino que se trata de la propia protagonista que impone así su mirada sobre su propio cuerpo y revela las fuerzas que hasta entonces la habían docilizado. Ann produce, así, una evidente subversión en el procedimiento habitual del poder disciplinario, que, como afirma Foucault (1986: 192), si opera “haciéndose invisible; en cambio, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio. En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos.”

⁴¹² La tarea del doctor ver a través de esta serie de envolturas y revelar el núcleo esencial de la verdad que intenta escapar al ojo.

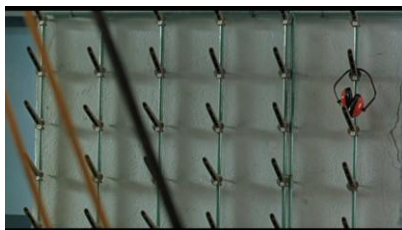
La visibilización que impone Coixet es, precisamente, sobre las operaciones de la disciplina habitualmente invisibles, dando la oportunidad así de comprender los esquemas reguladores del género y la enfermedad que operan tanto en la sociedad como en el cine, y construyendo, una vez más, su película dentro de las bases del Women's Cinema. El cuerpo de Ann parece funcionar, pues, como un texto cuyos síntomas sólo puede interpretar la propia protagonista, deshaciendo una vez más los códigos clásicos en los que el discurso de ésta habitualmente no sólo quedaba deslegitimado y mediado por el médico, sino dispersado por un cuerpo que sólo se entendía como un recipiente sobre el que se inscribían los signos histéricos. Coixet, sin embargo, expone aquí una primera pista para comprender el cuerpo como un enunciado.

5.2.2. El cuerpo como explotación extrema de la vulnerabilidad. La abyección

Si hay una razón para poner en dos epígrafes distintos *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras*, ésta no puede ser otra que el paso hacia adelante que la segunda de las dos cintas de Isabel Coixet supone en lo referente al cuerpo. Habría sido posible realizar sobre esta última una lectura similar a la que acabamos de hacer con *Mi vida sin mí*, en la que entendiéramos el cuerpo de Hanna como un vehículo histérico que la propia protagonista lee como un texto en el entramado de diversos ejes de relación, de esta forma deshisterizándolo. No obstante, la naturaleza del trauma que experimenta el cuerpo de Hanna —y por ende, Hanna— se aleja definitivamente de cualquier clase de biopolítica que busque elevar exponencialmente la funcionalidad del cuerpo en beneficio del *statu quo* social. Es por ello que necesitábamos abordar esta película desde un punto de vista distinto.

En nuestra opinión sería un error reducir la lectura del cuerpo de Hanna a la de un cuerpo histerizado, sobre el que la disciplina busca precisamente una visibilización como forma de regularización y control en el marco de un entramado institucional. Visibilización es, precisamente, lo último que se buscaba en el proceso de docilización de la protagonista, lo cual, sin embargo, no elimina la naturaleza performativa de un proceso que sí se evidencia en la cinta de Coixet.

Para comprender hasta qué punto este proceso es puesto en primer plano en *La vida secreta de las palabras* debemos recoger la presentación del personaje principal femenino, que se produce después del consabido prólogo de la película en el que la voz en *off* acompaña la secuencia del incendio de la plataforma petrolífera. Terminada ésta, y mientras salen los títulos de crédito de la película, Coixet presenta a Hanna en su lugar de trabajo, una fábrica textil en Belfast, donde no comparte ninguna relación con sus compañeros. La primera vez que la vemos se encuentra en el vestuario, lugar en el que las mujeres de la fábrica se cambian de ropa mientras hablan entre ellas o por teléfono, bailan o incluso se depilan las cejas. Hanna, sin embargo, no se comunica con nadie y parece concentrada en lo que hace, en vestirse. Isabel Coixet se esfuerza por darnos a entender el significado de este personaje mediante la *différance* saussuriana, mostrándola, a diferencia del resto, “sin participar en las conversaciones, enfrascada en dejar su ropa perfectamente doblada, en recogerse el pelo en un estricto moño que no deja escapar el más ligero mechón [...]. Rubia, treinta años quizás, prematuramente envejecida. Un rostro que se esfuerza en mantenerse inexpressivo, incoloro.” (Coixet: 2005: 15).



Así, si ya en esta primera escena el aislamiento de la protagonista parece evidente, en la siguiente se subraya a partir, principalmente, de un detalle: a la entrada de la fábrica todos excepto ella cogen protectores para sus oídos; ella, sin embargo, deja los suyos en la pared. La imagen de unos únicos protectores colgando solitarios de un gancho se convierte en la metáfora que señala la soledad y el aislamiento de Hanna. Sin embargo, la directora volverá a mostrarnos a Hanna comiendo, sola, mientras el resto de la fábrica conversa animadamente.

A lo largo de la película, son pocas las notas biográficas de Hanna que se destilan de sus palabras y de las imágenes que la recogen, pues además de que come pollo, arroz y manzanas, que es extranjera y que tiene una disfunción auditiva —que le hace llevar un audífono que ella misma manipula para reproducir su aislamiento— apenas el espectador sabe nada más, hasta el momento de la gran revelación que le hace a Josef. Es entonces cuando tanto el protagonista masculino como los espectadores nos enteramos de que Hanna ha sido víctima de torturas en la Guerra de los Balcanes, su región de origen, por cuyas violaciones y agresiones no sólo se quedó embarazada sino que perdió al que habría sido su hijo o hija.

La identidad de Hanna, por tanto, parece encontrarse articulada alrededor de tres vectores de poder: el género, la etnia junto al estatus de inmigrante que mantiene en Reino Unido, y la capacidad físico-corporal. Tal como hemos señalado en otra parte (Herrero Jiménez: 2011: 59), “[e]n los tres Hanna se manifiesta como el significante subordinado dentro de los binomios que la estructuran”: es lo femenino en la polaridad hombre-mujer, la inmigrante en el binomio nacional-extranjero y es la disfuncional en el que clasifica a los capacitados y a los discapacitados; es decir, en el binomio original que separa el dominio de la sumisión, ella ocuparía el segundo término. Y, sin embargo, Hanna no puede siquiera ser considerada el Otro, sino que en su conjunción, en su absoluto aislamiento y desarraigo con respecto a los demás, su lugar es, precisamente, el de

lo abyecto, pues, como afirma Kristeva (2004: 8), no puede ser considerada un sujeto, pero tampoco un objeto, pues “[e]stá afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer”, tal como ella misma señala al desconectar su audífono. Pero si Hanna no parece reconocer las reglas del juego no es sino por su propia configuración como lo abyecto, el estatus que se le otorga a aquello de lo que, siguiendo a Kristeva (2004: 9), “‘yo’ nada quiero, ‘yo’ nada quiero saber, ‘yo’ no lo asimilo, ‘yo’ lo expulso.” Lo abyecto, por tanto, se ubica en los márgenes de cualquier clasificación binomial, de la inteligibilidad cultural como su exterior constitutivo, señalando lo que ‘no es’ y reafirmando lo que sí ‘es’. El rechazo que produce en sus compañeros y compañeras de fábrica —tal como le insinúa su propio jefe cuando le pide que se tome unas vacaciones (Coixet: 2005: 24)— apunta definitivamente más que hacia su configuración, nos corregimos ahora, hacia su desfiguración abyecta.

Sin embargo, el gran acierto de Coixet es su capacidad para que en el espectador crítico surjan las preguntas sobre cómo y cuándo se constituyó dicha posición de Hanna en los límites de la inteligibilidad cultural. ¿Fue ella siempre así o fue desfigurada en el mismo proceso de violación y torturas? Y, si fuera así, ¿cuál sería el origen de esa violencia que se ejerció contra ella? ¿Cuál sería el estatus del sujeto que llevó a cabo tal actuación imperialista sobre el cuerpo de la protagonista? ¿O sería acaso la violencia, como nuestra propia oración, impersonal? La respuesta la proporciona la propia historia de Hanna cuando da cuenta de sí. Su abyección, necesariamente, no se construyó únicamente durante el proceso mismo de la tortura, sino que más bien la tortura debe comprenderse como la repetición sostenida sobre su cuerpo de una abyección que los sujetos dominantes debían entender como esencial. Si bien, por tanto, la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de Hanna no es el origen de su otredad, tampoco puede considerársela como una mera consecuencia de ésta, pues la vida de Hanna, como ella misma le reconoce a Josef (Coixet: 2005: 119), en ese momento preciso cambió para siempre. Así parece evidente que las torturas y violaciones reconstruyeron su

cuerpo como el lugar de la abyección, si bien éste ya lo era antes. En este sentido, cualquier pregunta sobre la responsabilidad de la violencia parecería exceder la lógica del sistema en el que se desplegó, pues, si ésta, como afirma Butler (2006: 60), “se ejerce contra sujetos irreales, desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez.”

Este ejercicio de repetición y de reconstrucción de la negación del que habla Judith Butler, y que se despliega en la narración de Coixet en forma de tortura, parece señalar hacia la definición misma de la performatividad, la práctica discursiva que realiza lo que nombra. En este sentido, la cineasta parecería poner de relieve que si bien ese mismo acto de tortura re/produce la abyección de Hanna, no hay una cita primaria a la que este acto se refiere y que repita, un original que sirva como base, “sino que es en la configuración misma de la repetición, en la misma cita de esta supuesta esencia abyecta, en la que se crea la idea de ontológica abyección que gobierna la identidad de Hanna” (Herrero Jiménez: 2011: 60). En otras palabras, el estatus de ‘creada’ a partir de un acto basado en la repetición sin un origen determinado, necesariamente anula la conceptualización de la identidad abyecta de Hanna como esencia, una operación que hemos visto Coixet desarrolló de manera análoga con respecto a la histerización del cuerpo femenino.

Sin embargo, si la operación que Coixet produce para desesencializar el cuerpo femenino es similar en los casos de la histeria y la abyección —es decir, la verbalización y así la simbolización de la responsabilidad performativa—, la que ha funcionado para producirlo como abyecto nada tiene que ver con la biopolítica de la histerización. Como vimos, la disciplina foucaultiana tenía como objetivo prioritario la visibilización y la clasificación de los individuos y su conversión normalizada en seres prioritariamente funcionales; por su parte la tortura que fue aplicada sobre el cuerpo

vulnerable de Hanna no funciona en los mismos términos, sino que, al contrario, busca la invisibilización y pérdida del cuerpo sobre el que se ejerce. La tortura, tal como la entiende Judith Butler (2010b: 182), se puede ver

como una técnica de modernización. A diferencia de los regímenes disciplinarios de la formación del sujeto, que buscarían transformar al torturado en un sujeto moderno ejemplar, la tortura de este tipo intenta poner al descubierto el estatus del torturado como lo permanente, envilecido y aberrante fuera de la formación del sujeto como tal. Si son sujetos de algún tipo, están fuera de la trayectoria de la civilización que asegura lo humano, lo que da a los defensores de la civilización el ‘derecho’ a excluirlos más violentamente.

Así pues, la tortura no busca convertir al sujeto que la experimenta en un ciudadano ejemplar, ni siquiera busca su normalización o su objetualización, sino más bien su expulsión de cualquier estatus de sujeto que pudiera querer alcanzar y, precisamente porque lo hace sobre individuos o colectivos cuyas vidas no se reconocen como tal, según advertía Butler (2006: 60), no existe daño del que pueda pedirse ninguna responsabilidad. Esta violencia no reconocida se presenta en estos casos como “extrema”, en palabras de Adriana Cavarero (2009: 26) siguiendo en su terminología a Hanna Arendt, y busca “nulificar a los seres humanos antes aún que matarlos”. Es precisamente esta idea la que le hace afirmar a Cavarero que esta violencia, que se ejerce sobre los cuerpos no para matarlos sino para aniquilar su subjetividad, está más vinculada al horror que al terror. Así, ella misma (2009: 30-31) señala que

[l]a obra del horror no estima la muerte inminente de quien, temblando, se escapa, sino los efectos de una violencia que sigue un manual: la descomposición del cuerpo herido y después, del cadáver, su apertura y desmembramiento. [...] Aunque ligado al terror de la violencia que los une, el

horror se distingue precisamente en este efecto de desfiguración. Esto va más allá del homicidio, a saber, representa un matar que, traspasando el fin elemental de quitar una vida, se dedica en cambio a destruir al viviente como cuerpo singular.

Esta violencia es la que forma el núcleo de lo que Cavarero (2009: 58) entiende como ‘horrorismo’, un neologismo que ella misma acuña, a pesar de los riesgos que esto conlleva, precisamente porque “ayuda a suponer que un cierto modelo del horror [es] indispensable para comprender nuestro presente.” Dentro del horrorismo, la víctima no sólo se presenta como vulnerable, sino también como inerme, dos términos que la propia Cavarero (2009: 58-59) distingue.

Vulnerable es el ser humano en cuanto cuerpo singular abierto a la herida. No hay sin embargo ninguna necesidad en el *vulnus* que el término menciona, sino sólo la potencialidad de una herida siempre inminente y ligada a la contingencia. [...] La misma potencialidad lo entrega asimismo a la cura y a la ontología relacional que decide el sentido. Irremediabilmente entreabierto a la herida y a la cura, el vulnerable está por completo en la tensión de esta alternativa. [...]

Como sugiere la raíz etimológica, el inerme es quien no tiene armas y, por lo tanto, no puede ofender, matar, herir. [...] Indefenso y bajo el dominio del otro, inerme es sustancialmente quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que puede escapar ni responder. Toda la escena está desequilibrada por una violencia unilateral. No hay simetría, ni paridad, ni reciprocidad. [...] El adulto, aunque permaneciendo vulnerable mientras vive, desde el primero al último día de su existencia singular, sólo después vuelve a ser justamente inerme en determinadas circunstancias. Vulnerable lo es siempre, inerme sólo alguna vez, según los casos y con un grado variable de intensidad. El cuál es máximo cuando, como sucede en la tortura, las circunstancias en las que se

ve a una víctima indefensa sufrir violencia son queridas, preparadas y organizadas por verdugos con armas.

El ser humano es, en la definición de Cavarero, toda su vida vulnerable, mientras que sólo ocasionalmente inerte. En su condición de torturada, Hanna experimentaría los dos estatus a la vez, en un grado extremo. Para Judith Butler (2006: 58), sin embargo, tal distinción no es necesaria, pues si bien la vulnerabilidad es condición común de todo ser humano en su necesaria correlacionalidad e interdependencia con el otro, “[l]a vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta.” En la distribución de la vulnerabilidad física, la de Hanna se halla evidentemente desprotegida.

En cualquier caso, entendida a la manera de Cavarero o a la de Butler, la violencia extrema que supone la ausencia de cuidado de la vulnerabilidad de algunos cuerpos, supone, en palabras de Butler (2006: 54), “la explotación de ese lazo original, de esa forma original por la que existimos, como cuerpo, fuera de nosotros y para otros.” Precisamente es la violencia horrorista del genocidio, las torturas o las guerras modernas —cuya característica fundamental reside, como indica Cavarero (2009: 103-104), en apuntar como su objetivo principal al inerte—, la que experimenta el cuerpo traumatizado de Hanna, que queda, así, como señala la propia Cavarero (2009: 60) “[r]educido a un objeto totalmente disponible [...]. La especial forma de horrorismo de la que es protagonista el torturador prefiere ciertamente consumarse sobre el cuerpo vivo, postergando el sufrimiento inscrito en el *vulnus*, llevando al vulnerable al umbral de la capacidad de soportar el dolor y la ofensa.”

De este límite al que es llevado el cuerpo que experimenta la explotación ‘extrema’ de su vulnerabilidad, habla también Hanna Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, para quien los hombres y mujeres que sufrieron la explotación de su vulnerabilidad en el

holocausto, fueron reducidos a autómatas, “transformados en especímenes del animal humano” (*sic* Cavarero: 2009: 80). Dicha transformación, que como afirmaba Cavarero, es una reducción de su estatuto de humanidad, parece apuntar hacia el estadio de “nuda vida” conceptualizado por Giorgio Agamben, en el que ésta se concibe exclusivamente en términos biológicos. Alejado de la vida del ser político, la ‘nuda vida’ supone, como advierte Butler (2006: 98), que el sujeto “privado de sus derechos de ciudadano ingresa en una zona de indiferenciación, ni está vivo en el sentido en que vive un animal político —en comunidad y ligado a leyes— ni está muerto”.

Es, precisamente de esta forma, como un sujeto regido exclusivamente por sus funciones biológicas, la manera en que parece existir Hanna. Si su rostro era inexpresivo e incoloro, como afirmaba Coixet (2005: 15), sus movimientos tienen una “mecánica decisión” (Coixet: 2005: 17), la propia de un autómata que está en el límite de la vida y la muerte y que se alimenta —de nuevo, mecánicamente, con pollo, arroz y manzanas—, trabaja, duerme y respira con la única idea de llegar al día siguiente, aun sin saber muy bien para qué. La reducción de Hanna a la nuda vida es, por tanto, su configuración como una de esas vidas que, como afirma Butler (2006: 58), “no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas que ‘valgan la pena’.”



No es ésta, sin embargo, la manera que tiene Coixet de presentar el cuerpo de su protagonista, un cuerpo que a la directora sí le importa y que lo demuestra levantando precisamente el velo que lo cubría. Si habitualmente, como advierte Butler (2006: 63), se

entiende que “[l]a violencia contra aquellos que no están lo bastante vivos —esto es, vidas en un estado de suspensión entre la vida y la muerte— deja una marca que no es una marca”, la exposición abierta del cuerpo de Hanna, que la propia protagonista opera donando la única imagen de la explotación extrema de su vulnerabilidad constitutiva, de sus consecuencias, demuestra la falacia de la argumentación. El cuerpo de Hanna, vivo, igual que sus lágrimas, está cubierto de las marcas que dejaron los cuchillos de los torturadores, unas heridas sobre las que echaban sal para prologar un sufrimiento que, en las cicatrices, se revela concreto y real, alejado así de una violencia que el espectador de las guerras, los genocidios y las torturas, desde el salón de su casa, percibe —porque así se construyen los marcos perceptivos— como “irreal y difusa” (Butler: 2006: 65). Es la exposición abierta de estas marcas, lo que convierte la cinta de Coixet en un grito horrorizado ante el cuerpo traumatizado.

Sin embargo, es quizás en la respuesta de Josef, en las lágrimas que derrama al palpar las cicatrices reales y concretas de Hanna, en la que encontramos el grito hecho crítica, formulado desde un ser humano que no ha sido ontológicamente ligado a la abyección, ni siquiera construido en el polo binomial de los dominados, pero que, circunstancialmente, experimenta también el trauma sobre su cuerpo. Precisamente, como advierte Butler (2006: 14), “[l]a herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. [...] Ninguna medida de seguridad va a impedir esta dependencia; ni hay acto de soberanía que, por más violento que sea, pueda liberar al mundo de este hecho.” La experiencia de la vulnerabilidad de Josef, de la evidente (inter)dependencia que experimenta en ese momento dado de su vida, aun siendo circunstancial, le otorga la posibilidad de comprender el horror por el que ha pasado Hanna, identificarse con ella y, así, entender él mismo y dar a entender a los espectadores la necesidad de transformación de una sociedad en la que la vulnerabilidad corporal está diferencialmente repartida y que, mientras unos cuerpos son

evidentemente protegidos, otros son horrorosamente vulnerados. Con las lágrimas de Josef, Coixet repara para Hanna la reciprocidad perdida en las torturas, en la explotación extrema y unilateral de la vulnerabilidad de su protagonista, una vulnerabilidad que la cineasta sí, sin embargo, quiere proteger.

5.2.3. La experiencia del daño autoinfligido. El masoquismo

Si el cuerpo traumatizado se aprecia en *La vida secreta de las palabras* como parte de un sistema organizado de explotación de la vulnerabilidad, una técnica de nulificación, mientras que en *Mi vida sin mí* se corresponde con una construcción del sistema disciplinario, una técnica de docilización, se puede extraer de ambos la característica común de que el cuerpo parece ser configurado o desfigurado a partir, principalmente, de fuerzas externas que lo significan. A diferencia de lo que ocurre en estos filmes, el cuerpo femenino traumatizado que aparece en *Cosas que nunca te dije* y en *Mapa de los sonidos de Tokio* surge como consecuencia de una herida a la que se someten voluntariamente las propias protagonistas, lo cual se correspondería con uno de los escenarios freudianos sobre la feminidad que hemos visto Doane (1987b: 16) consideraba totalmente compatibles con el Woman's Film como género cinematográfico: el masoquismo.

Aunque algunas de las interpretaciones actuales sobre el masoquismo se distancian de la idea de que esta práctica o mecanismo psíquico esté vinculado exclusivamente con la dominación y ven en él posibilidades subversivas,⁴¹³ no cabe duda de que, dados los dos gestos masoquistas que se muestran en sendas películas, nos encontraríamos en el terreno, como lo denomina Sherwin (2008: 178), de la sexualización de la dominación y la

⁴¹³ Cf. Sherwin (2008), Studlar (2000) y Hansen (2000).

sumisión. Si Ann y Ryu representan un gesto masoquista, en ambos casos éste se vincula con una relación afectivo y sexual.

En *Cosas que nunca te dije*, después de finalizar la llamada telefónica con Bob, en la que él ha puesto fin a su relación porque ha empezado a verse con otra mujer, Ann, “[c]on toda naturalidad, coge el frasco de laca de uñas⁴¹⁴ y se lo bebe de un sorbo. Vemos sólo el inicio del movimiento que hace al doblarse hacia adelante.” (Coixet: 1998: 15). En *Mapa de los sonidos de Tokio*, en el momento en que David se despide definitivamente de Ryu, y pone en su conocimiento que regresa a Barcelona, aparece caminando hacia ellos y frente a los ojos de la protagonista el ayudante del señor Nagara. Es entonces cuando “Ryu oye el chasquido del cargador, y ahora obliga a David a girar completamente, de manera que es ella la que recibe el impacto de la bala.” (Coixet: 2009: 106).

En ambos casos, y siguiendo la lectura freudiana que lleva a cabo Gaylyn Studlar (2000: 206) sobre el masoquismo, es posible apuntar hacia un cierto conflicto edípico, según el cual “[g]uilt and fear of castration by the father led the male child to assume a passive position in order to placate the father and wins his love.”⁴¹⁵ Si bien en este caso estamos ya no ante un niño sino ante dos mujeres adultas, podemos reconocer en ambas una cierta asunción de la posición pasiva que busca ganar —de manera angustiosa e infructuosamente desesperada— el amor de una figura paternal que acaban de perder. En el caso de Ryu, sin embargo, la falta de amor que busca compensar no puede reducirse a la figura de David, pues, como afirma la propia Coixet, la protagonista ve en él “una especie de

⁴¹⁴ Como ya expusimos, finalmente lo que Ann bebe en la película no es la laca de uñas sino el líquido quitaesmaltes.

⁴¹⁵ La culpa y la angustia de castración a manos del padre, llevan al niño a asumir la posición pasiva para aplacar al padre y ganar su amor.

vehículo de redención para ella”⁴¹⁶ por el resto de sus asesinatos a sueldo, quizás una forma de aplacar su propio superego.

Precisamente la pérdida del objeto amado, como ya hemos hablado con anterioridad, en ocasiones no se elabora mediante el duelo sino mediante la incorporación, un proceso en el que, como señaló Freud en “Duelo y melancolía” (1915), la libido no se desplaza hacia otro objeto sino que se retira sobre el yo convirtiéndose en una especie de instancia crítica. En “A Contribution to the Psychogenesis of Maniac-Depressive State” (1934) la psicoanalista Melanie Klein afirma que el proceso que ella denomina como introspección —y al que nosotros nos hemos referido anteriormente como incorporación siguiendo a Nicolas Abraham y María Torok— puede tener consecuencias devastadoras, en la medida en que lo que caracteriza a dicha voz crítica es una suerte de sadismo moral. Así, tal como apunta Butler (2010b: 238) en su lectura de Klein,

[e]sta furia que se siente contra el otro y contra la pérdida de ese otro constituye un giro reflexivo que constituye el soliloquio autoaniquilador del sujeto superviviente. Algo que recuerde a la conservación tiene que entrar en esta tendencia autoaniquiladora; pero el riesgo suicida es que el ego intentará, en palabras de Klein, conservar al otro, a lo ideal del otro, a expensas de uno mismo; que el que esté muerto o desaparecido será percibido aún potencialmente como destruido por el yo superviviente de tal manera que, por paradójico que pueda parecer, el único modo de salvar al otro perdido será a expensas de la propia vida.

La constitución reflexiva del riesgo suicida se materializa de forma evidente en la ingesta del quitaesmaltes de Ann pero aún más en el movimiento de Ryu. Sin embargo, no nos es posible dejar de señalar hacia la idea de que parece residir una gran carga cultural en la naturaleza destructiva de los dos gestos masoquistas —o las dos

⁴¹⁶ Opinión extraída directamente del audiocomentario de la directora de la edición coleccionista de *Mapa de los sonidos de Tokio*, (Cameo: 2010).

materializaciones del sadismo moral que desarrolla la instancia crítica del ego, véase desde el punto que se prefiera. Por un parte, en *Cosas que nunca te dije*, el intento de suicidio se produce al principio de la película, cuando Ann aún no ha comenzado el proceso de autoconocimiento y, sin duda, cuando la figura femenina aún puede ser comprendida bajo los esquemas patriarcales y patrilineales en los que la mujer no tiene un valor en sí misma, sino que éste está vinculado al hombre. La pérdida de dicho hombre supone, por tanto, su propia anulación, lo que en los romances se traduce con la frase ‘yo sin ti no puedo vivir’ y que Ann parece poner literalmente en práctica. Por otra parte, en *Mapa de los sonidos de Tokio*, como ya señalamos, se ponen en juego no sólo los códigos de honor de la cultura samurái nipona sino también los occidentales de la virtud femenina, en los que la muerte, tal como afirma Dijkstra (1994: 24), “se convirtió en el último sacrificio del ser de una mujer a los varones para quienes había nacido para servir”.

¿Es posible, por tanto, que precisamente estos factores culturales influyeran en los esquemas psíquicos que pusieron en marcha los gestos voluntariosos de las protagonistas? ¿Es factible que, a diferencia de lo que sucede en *La vida secreta de las palabras* y *Mi vida sin mí*, sean las propias mujeres las que, de forma disciplinada, reproduzcan activamente una ideología que han incorporado y que las somete? Para Pierre Bourdieu (2000: 49), esto no es sólo posible sino la forma en que la dominación masculina se ejerce en su plenitud, pues

las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que

pensarse ni afirmarse como tal, y que ‘crea’ de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre.

Esta reproducción de la violencia simbólica —producida por la asimilación de las relaciones de poder y de su lugar en ellas— se concreta, en los casos de Ann y Ryu, en una suerte de masoquismo que, formando parte del *habitus* bourdiano,⁴¹⁷ debe ser entendido, tal como lo señala Miranda Sherwin (2008: 179), “as a cultural construction, as a subject position created by the prevailing patriarchal power structures and by the discourses that produce sexual difference.”⁴¹⁸ El masoquismo, por tanto, no puede asimilarse como una identidad ontológica femenina ni una disposición corporal natural.

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras*, esta línea discursiva desesencializadora no aparece subrayada ni en *Cosas que nunca te dije*, ni mucho menos en *Mapa de los sonidos de Tokio*, aunque esto no significa, de forma inmediata, que Coixet se alinee en estas películas con los argumentos patriarcales. Tal como apunta Butler (2010b: 240) sobre el sadismo moral, “[a]fortunadamente, no se trata de un sistema cerrado ni, ciertamente, de una ontología fundacional para el sujeto, puesto que esta economía misma puede cambiar, y de hecho cambia. Como signo de la inestabilidad interna de la economía, la aniquilación motiva al sujeto, pero también lo motiva la conservación.”

⁴¹⁷ Bourdieu (2000: 58) entiende el *habitus* como un conjunto de “inclinaciones” o esquemas de comportamiento, pensamiento y sentimiento, “modeladas por las estructuras de dominación que las producen”. Así, como él mismo afirma (Bourdieu: 2000: 59), “las inclinaciones (*habitus*) son inseparables de las estructuras (*habitudes*, en el sentido de Leibnitz) que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-rituales, que encuentran su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos.”

⁴¹⁸ Como una construcción cultural, como una posición de sujeto creada por las estructuras de poder patriarcal prevalecientes y por los discursos que producen la diferencia sexual.

Precisamente el instinto de conservación es lo que sí aparece subrayado en *Cosas que nunca te dije*, un impulso que comienza a mostrarse cuando Ann le contesta a la psiquiatra que, en realidad, ella no había intentado suicidarse, sino que, según sus propias palabras, “simplemente me tragué el esmalte de uñas. No quería matarme. Fue tan sólo un gesto... algo que hice sin pensar.” (Coixet: 1998: 20). Que se trate, como ella misma dice, de un gesto, de un movimiento corporal en un momento de irreflexión, parece colocarnos precisamente en el terreno del *habitus*, donde la subversión, sin embargo, también es posible. Es por ello que este gesto masoquista que constituye el primer punto de giro de la historia de Ann se ve anulado por el último, que supone el abandono del hogar ante la vuelta de Bob, el hombre por quien se tragó el quitaesmalte. Lo que opera ahora, precisamente como consecuencia del proceso iniciático de autoconocimiento que Ann ha llevado a cabo entre esos dos puntos, ya no es el sadismo moral sino un instinto de conservación que aleja el cuerpo de Ann de un masoquismo cultural superado, dando muestras así de la capacidad de agencia del ser humano con respecto a los esquemas conductuales y mentales incorporados.

Como es evidente dados los resultados, el cuerpo traumatizado de Ryu no tiene tiempo narrativo para recomponerse, para distanciarse del sadismo autoaniquilador, ni puede producirse una subversión de los esquemas mentales que operan en la protagonista en el momento en el que toma la decisión de suicidarse interrumpiendo con su cuerpo la bala que se dirigía al cuerpo de David. Si en *Cosas que nunca te dije* el intento de autoaniquilación se producía en el primer punto de giro, en *Mapa de los sonidos de Tokio* se produce en el último, por lo que el suicidio logrado de Ryu termina con cualquier posibilidad subversiva. Sin embargo, el gesto inmediatamente posterior de David —y que contrasta con la imagen de Ann abrazando en soledad su propio cuerpo cuando el quitaesmaltes entra en su estómago—, quien abraza y acuna el cuerpo ya sin vida de Ryu como quien acuna a un bebé —exponente de la vulnerabilidad más radical que cualquier ser humano pueda

experimentar—, nos aleja de cualquier sadismo de la narrativa, eliminando también cualquier resquicio de triunfalismo por la muerte de la, no olvidemos, *femme fatale*. Al gesto masoquista de Ryu se le niega, en la narrativa de Coixet, el polo contrario sádico que pueda disfrutarlo; es más, la cinta nos llevará después, de nuevo, al vagón de metro donde la pareja mantuvo relaciones sexuales, y nos presentará a David, solo, acostado en el banco, llorando. Las lágrimas, de nuevo, como en *La vida secreta de las palabras*, apuntan hacia una vulnerabilidad que debe ser protegida y construyen el afecto que la directora tiene y comunica por los cuerpos traumatizados.

Este afecto es, en nuestra opinión, un elemento del cine de Coixet verdaderamente importante, pues constituye sus películas dentro de un marco ético inestimable en el mundo de la imagen en el que vivimos, donde aquél, como advierte Butler (2010b: 80), viene condicionado por los marcos perceptivos en los que los medios de comunicación se construyen y que a su vez contribuyen a construir. El afecto depende, así, “de apoyos sociales para sentir: llegamos a sentir sólo con relación a una pérdida percible, la cual depende de estructuras de percepción sociales; y sólo podemos sentir afecto, y reivindicarlo como propio, a condición de estar ya inscritos en un circuito de afecto social.” (Butler: 2010b: 80).

Es este circuito de afecto social por los cuerpos traumatizados, alejado absolutamente de cualquier vinculación que pudiera tener en el Woman’s Film clásico el cuerpo femenino con lo patológico, lo devaluado o lo indeseable —a pesar de inscribirse, al menos mediante el significante pero no mediante el significado, en los escenarios patológicos de feminidad de Freud—, es uno de los grandes aciertos de Coixet. La directora, en su cercanía y su preocupación por estos cuerpos, es capaz de encontrar lo que Butler (2010b: 113-114) reivindicaba como necesario, esto es, la búsqueda de

maneras de enmarcar que pongan a la vista lo humano en su fragilidad y precariedad, que nos permitan defender el valor y la dignidad de la vida humana, reaccionar con

indignación cuando unas vidas estén siendo degradadas o evisceradas sin consideración alguna a su valor como vidas. [...] Pues la existencia de marcos alternativos que permitieran otro tipo de contenido tal vez comunicaría un sufrimiento conducente a una alteración de nuestra valoración política de las guerras en curso.

Si bien es evidente que, dentro de las cuatro películas analizadas, la construcción de dichos marcos alternativos tiene una eficacia dispar, la guerra simbólica en la que el cuerpo de la mujer es desfigurado o configurado como patológico queda subvertida por un marco de afectividad que Coixet sí acierta a desplegar. La importancia que la directora les concede a los cuerpos traumatizados de las mujeres supone la creación de un marco perceptivo donde es posible el reconocimiento de su vulnerabilidad constitutiva, la cual no sólo se valora positivamente sino que se señala como un componente que debe ser mejor protegido, no por su debilidad ontológicamente femenina, sino por su posición cultural como lugar de dominación patriarcal.

5.3. EL RETORNO A LA CORPORALIDAD Y LOS SENTIDOS

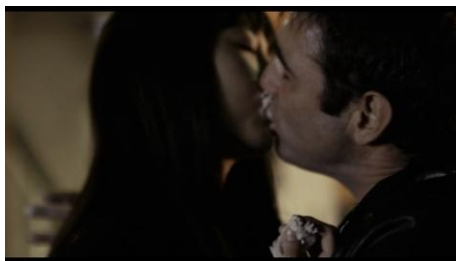
Una vez que hemos puesto nuestro foco de atención sobre la importancia que Isabel Coixet le otorga al cuerpo femenino traumatizado y vulnerable, así como a la sexualidad en sus diversas manifestaciones, nos resulta imprescindible dar el último paso en nuestra exploración del significado y la significancia que la corporalidad adquiere en sus *Woman's Films*, un último paso que será, así también, el último de esta investigación.

Si este último epígrafe hemos querido vincularlo con la sensorialidad, esto se debe a que es precisamente a través de los sentidos que el cuerpo interactúa y extrae información de la realidad en la que está inmerso. En este sentido, el lenguaje cinematográfico comunica a partir de dos pistas básicas, la de la imagen, vinculada con la vista, y la del sonido, relacionada con el oído, razón por la que el resto de los sentidos a menudo quedan desvirtuados en la conexión que se establece entre el espectador y la película. Un ejemplo del privilegio que en el análisis cinematográfico se le otorga a la vista y al sonido lo encontramos en el estudio que Slobodian (2012: 171) hace de *La vida secreta de las palabras*, donde Coixet, según la versión de Slobodian, usa el sonido para tratar de revertir la jerarquía clásica cinematográfica vista/sonido.

Sin embargo, si nuestra opinión se distancia absolutamente de la de Slobodian, no es porque pensemos que Coixet consiga darle la vuelta a dicha jerarquía que ha hecho del sonido un mero apoyo de la imagen, sino precisamente porque para nosotros lo que la cineasta opera es un cambio en el sistema perceptivo que ella misma construye para sus espectadores. Coixet se esfuerza por comunicarse con el público poniendo en juego el resto de sentidos, si bien es evidente que esto se opera necesariamente a través de sinestesias.

Para empezar, el olfato y principalmente el gusto son interpelados en las películas de Isabel Coixet a partir de constantes referencias gastronómicas —como es evidente, visuales y auditivas. En *Cosas que nunca te dije*, el helado cobra una especial relevancia cuando, después de que Ann se haya quedado perpleja ante una mujer que lloraba en el ultramarinos porque no quedaba su sabor preferido, ella misma sufre un ataque de ansiedad en una situación similar. Esto se produce de vuelta de su ingreso en el hospital tras la ingesta del quitaesmalte, y después de acabarse una tarrina grande de ‘chocolate chocolate chip’⁴¹⁹ —su sabor predilecto y lo único que desea comer, pues calma su frustración; cuando Ann va a comprar más al supermercado, se encuentra con que el producto está agotado. Si en la primera escena el espectador no comprende por qué aquella mujer lloraba amargamente por su postre ausente, en ésta el público entiende la ansiedad de Ann, pues conoce su historia; el helado ya no es, entonces, un significante sin significado.

⁴¹⁹ En la película, efectivamente, el sabor preferido de Ann es el ‘Chocolate, chocolate chip’, aunque en el guión se hablaba del de “chocolate con nueces” (Coixet: 1998: 12).



En *Mi vida sin mí*, el gusto aparece focalizado en la cafetería en la que Ann redacta los diez objetivos que quiere alcanzar antes de morir. Justo antes de entrar en el establecimiento la hemos escuchado decir que “[n]o est[á] acostumbrada a pensar. Cuando tienes tu primer hijo a los diecisiete con el único hombre al que has besado en tu vida, [...] y vives en un remolque en el patio trasero de tu madre y tu padre está en la cárcel desde hace diez años, nunca tienes tiempo de pensar. A lo mejor has perdido tanta práctica que ya no sabes cómo hacerlo.” (Coixet: 2003: 40). Precisamente, para recuperar la práctica, en la cafetería, antes de escribir sus objetivos/deseos, empieza por pedir “algo dulce” (Coixet: 2003: 41) que se materializa en una tarta de queso, aunque las pastas danesas y el *pecan pie* estaban en primer lugar en sus preferencias. Para Coixet la comida es sinónimo de goce, razón por la cual, como ella misma afirma, “por amor a todos mis personajes les doy pequeños placeres” (Andreu: 2008: 126).

Los placeres dulces también aparecen representados en *Mapa de los sonidos de Tokio*, donde Ryu está obsesionada con los mochi de fresa, un postre japonés que, además de degustar a solas en su casa, comparte con David en una escena en la que ambos se comen los mochi mientras se besan apasionadamente. La cámara de Coixet se enfoca entonces en las bocas de los protagonistas, unidas, mientras la fresa se esparce por su cara. La materialidad pastosa del mochi, su textura blanda y su dulzor parecen así llegar hasta el espectador. Además, en este mismo largometraje el ramen aparece como otro de sus grandes protagonistas gastronómicos, no sólo porque Ryu y el narrador/ingeniero de sonidos se conozcan en el museo del ramen,

sino porque la primera vez que Ryu y David ríen juntos, tal como puntualiza aquél (Coixet: 2009: 52), el momento en que ella ve algo en él, es precisamente mientras sorben ruidosamente una sopa de ramen. La conexión entre Ryu y David parece empezar a despertarse gracias a aquello que comparten mediante el sentido del gusto.

Sin embargo, si hay alguna película en la que la comida tenga importancia, en la que el gusto reciba un peso primordial en la naturaleza sensorial del filme, no cabe duda de que es en *La vida secreta de las palabras*. Tal como hemos comentado anteriormente, Hanna, en su ‘nuda vida’, come exclusivamente pollo, arroz y manzanas, pues el sentido del gusto, como parte de la erótica vital, lo tiene anulado. No será hasta que se siente en ese pasillo de la plataforma petrolífera, con la bandeja de la comida de Josef preparada por Simon, que la veamos comer algo diferente. Tal como afirma la propia Coixet, “[é]sta es una secuencia capital: es el primer momento en el que ella despierta a un sentido [...], es la primera vez que muestra algo humano, y lo hace comiendo de esa manera tan agitada.” (Cerrato: 2008: 44). La escena en la que Hanna afirma que el *soufflé* de queso de Simon es “lo mejor que h[a] probado en toda [su] vida” (Coixet: 2005: 72), confirma su vuelta al mundo de los vivos.

El gusto, por tanto, en el cine de Isabel Coixet, está relacionado con la superación de la frustración y la ansiedad, con el deseo, con la risa, con la capacidad de conectar con el otro y con el retorno a una posición de subjetividad, a una subjetividad en la que el cuerpo no funciona como un mero receptáculo en el que se inscribe la identidad, sino como un elemento activo, comprometido con y en la propia identidad. Así, corporalidad y subjetividad van dados, nunca mejor dicho, de la mano.

Precisamente, para analizar el vínculo del cuerpo con la identidad, es imprescindible acercarnos hasta el sentido del tacto, aún más pronunciado en la filmografía de esta cineasta que el gusto, y que

parece apuntar incluso, como veremos, hacia una cierta ética. Dicho sentido, en los *Woman's Films* de Coixet, podemos encontrarlo subrayado en la frecuente dinámica de abrazos que despliegan sus personajes así como en la representación que la directora hace de la desnudez; ambos, términos corporales que apuntan hacia una sintaxis que habla de la vulnerabilidad, una sintaxis radicalmente distinta a la que veíamos al principio de este capítulo era propia del cine clásico en general y del *Woman's Film* en particular.

El abrazo se revela como un elemento recurrente desde la primera de las cuatro películas que hemos estudiado en esta Tesis Doctoral. En *Cosas que nunca te dije*, Frank, el padre de Don, interpretado por Seymour Cassel, que mantiene una relación no demasiado cordial con su hijo, pide en dos ocasiones que le abracen. La primera de ellas se lo pide a su propio hijo, después de preguntarle qué opina sobre las casas que ambos venden, en lo que se entiende como un intento de acercamiento. Como espectadores “no vemos la respuesta de Don, ni si se abrazan o no.” (Coixet: 1998: 49). Sin embargo, apenas un par de escenas después,⁴²⁰ Frank vuelve a pedir un abrazo, en este caso, a una desconocida, Diana, una mujer transexual que se cruza con el resto de personajes a lo largo del transcurso de la cinta. Para cuando eso sucede Diane ya le ha confesado a Frank, como consecuencia de los efectos alcohólicos del cóctel ‘la venganza del pitufo’, que ella solía ser un hombre. Si ese relato tan íntimo le parecía apropiado compartirlo con alguien con quien apenas ha cruzado un par de palabras en la barra de un bar, el abrazo, por el contrario, le parece un gesto demasiado íntimo para dárselo a alguien a quien, ella misma afirma, ni siquiera conoce.

¿Qué hay por tanto en el abrazo que lo convierte en algo aún más íntimo y privado que el relato de una reasignación de sexo? La

⁴²⁰ Se trata ésta de una escena que no consta en el guión y que presumiblemente fue añadida para el lucimiento de Cassel, actor fetiche de uno de los directores más admirados de Coixet —John Cassavetes— y al que Coixet, cuando aún su carrera no había despegado, nunca hubiera soñado que podría dirigir.

diferencia parece radicar en que mientras que en el último se pone en funcionamiento un mecanismo simbólico y simbolizador —las palabras—, el abrazo implica un gesto corporal, la cercanía que pone en marcha el sentido del tacto, experimentando físicamente a un ser que se entiende privilegiado para quien da y recibe el abrazo; es, al fin y al cabo, un gesto de correlatividad. Tal como afirma Coixet, “el abrazo es la manera de decir ‘aquí me tienes, aquí estoy’; es la manera de decir ‘si estás conmigo, el mundo me parece menos frío’. La gente lo que quiere es que la abracen de verdad.” (Cerrato: 2008: 43).



Por amor a sus personajes, como la propia directora decía, les otorga pequeños placeres. Quizás por ello Frank finalmente recibe el abrazo que tanto necesitaba, una especie de justicia poética que la directora inventa para un hombre, como el resto de los personajes de la filmografía de Coixet, perdido y perplejo. Este acercamiento corporal se produce en el hospital, en el amanecer que decide sobre la vida de Don —que ha sufrido accidentalmente un disparo de manos de un hombre deprimido a quien intentaba ayudar en el teléfono de la esperanza. Cuando la enfermera que trae las noticias aparece en el pasillo y hace un signo con el pulgar “hacia arriba sonriendo” (Coixet: 1998: 67), Ann, aliviada, se levanta de la sala de espera en dirección a su casa. Al cruzar la puerta se cruza precisamente con Frank y, espontáneamente, como consecuencia de un momento de júbilo y alivio, le da un abrazo. Éste lo acepta sin decir nada, y de la misma forma se separan, sonriendo tras un inesperado momento de intimidad compartido, un momento que podemos entender de

encuentro con el otro. Igualmente la relación sexual entre Ann y Don culmina en un abrazo prolongado, la única interrelación visible, además de los primeros besos de la pareja, que Coixet le ofrece a los espectadores.

En *Mi vida sin mí* son dos los abrazos —mezclados con besos— más relevantes y se producen en la misma secuencia, en el último momento que Lee y Ann comparten antes de que ella muera. Ella lo sabe y él parece intuir que nunca más la volverá a ver. Tras declararle su amor ‘clásicamente’ (Coixet: 2003: 111), se abrazan y besan, y se alejan, para sólo un momento después volver el uno al lado del otro y besarse y abrazarse de nuevo, desesperados, tratando de llegarse y retenerse, aun sabiendo que es imposible. La respuesta a la declaración de amor de Lee se encuentra en los abrazos y los besos que comparten.

Esa comunicación corporal se da también en *La vida secreta de las palabras* en dos ocasiones. La primera de ellas se produce aún en la plataforma petrolífera, como la única respuesta posible que Josef le puede dar a Hanna, después de que ella le confiese que fue torturada y violada en la Guerra de los Balcanes. El segundo abrazo se produce en la penúltima escena, tras la declaración de amor de Josef en la que afirma, como vimos, que por ella aprenderá a nadar, una manera personal de decir, como señalaba Coixet, ‘aquí me tienes, aquí estoy’.

En *Mapa de los sonidos de Tokio* el señor Nagara y su ayudante, Ishida, se abrazan violentamente cuando reciben la trágica noticia de la muerte de Midori, la hija del primero. Sin embargo, el abrazo definitivo se produce durante la despedida entre Ryu y David. Éste último le dice que ha ido a darle las gracias porque sin ella no sabe lo que hubiera hecho (Coixet: 2009: 105). De nuevo una suerte de declaración de amor, en la que, además, afirma que, en contra de lo que ella misma piensa, si él la hubiera conocido mejor, le habría seguido gustando. Estas palabras, finalmente, son las que pueden llevarnos a comprender la idea que subyace bajo cada uno de los

abrazos de los que hemos hablado. Ryu siente, como es evidente a estas alturas de la película en la que ya conocemos sus remordimientos, que ella no merece ninguna clase de amor. Los besos y el abrazo de David buscan demostrar la falsedad de esa idea, proporcionar una cura, tal como sucede con los que comparten Nagara e Ishida, Josef y Hanna, los de Lee y Ann, el de Ann y Frank, así como el de Don y Ann. La cura que proporciona el abrazo, a través de la puesta en funcionamiento del sentido del tacto, busca reparar distintas clases de heridas emocionales, materializando así, en un mismo gesto, lo que para Adriana Cavarero (2009: 43) son “los dos polos de alternativa esencial inscrita en la condición de vulnerabilidad: la herida y la cura.”



La herida y la cura, como la contradicción propia de la vulnerabilidad, no es lo único que el abrazo pone en escena, sino que también señala hacia la idea más básica de la filosofía de Isabel Coixet, quien afirma que “[l]a guerra de Bosnia puede cambiar, puede ser otra cosa dentro de un mes. Pero, mientras pueda haber una corriente entre dos seres humanos tan diferentes, habrá una esperanza.” (Cerrato: 2008: 46). Esa corriente que reconoce y protege la vulnerabilidad del otro a quien se abraza, y que a su vez pone en juego la propia por medio de la confianza en el otro, también se percibe en las escenas en las que los personajes de Coixet bailan. Lee y Ann, así como Ann y Don en *Mi vida sin mí*, comparten un momento de intimidad mediante el contacto de sus cuerpos en un baile, mientras que Don en *Cosas que nunca te dije* fantasea con hacer lo propio con Ann en la lavandería. Pero quizás el baile más importante se muestra en *Mapa de los sonidos de Tokio*, pues se

produce en un contexto de desnudez que añade una nota táctil aún mayor e incluso aporta el significado final de la relación sexual que ambos desarrollan. Así, tras lo que se entiende que es otro encuentro de naturaleza erótica,

David y Ryu están bailando muy lentamente en el falso vagón de metro. Suena la versión de Hibari Misora de *La vie en rose*. Están desnudos pero llevan una toalla blanca anudada alrededor de sus cinturas que los une como un gigantesco vendaje creado para unos extraños hermanos siameses que estuvieran unidos por la cadera. David musita la letra de la canción al oído de Ryu. Los ojos de ella nunca han sido más brillantes. (Coixet: 2009: 75)

Esta imagen descrita así en el guión novelizado — y que en la cinta la mirada de la cámara de Coixet sólo deja atisbar sus cuerpos pegados, con los brazos de Ryu alrededor del cuello de David y los de David rodeando la espalda de Ryu— parece hablar precisamente del encuentro entre dos seres necesitados del otro, de una comunicación que, sin usar las palabras, funciona a través de los cuerpos. Unos cuerpos desnudos y sexuados —como hemos visto que Coixet explicita a lo largo de su largometraje— que, designificados de las vinculaciones culturales de dominio y sumisión,⁴²¹ y así del temor y la ansiedad que el patriarcado les ha otorgado, se ponen en relación reconociendo su propia vulnerabilidad y la vulnerabilidad del otro. Esa toalla blanca que no percibimos o esos brazos anudados en el otro que sí se nos muestra, hablan precisamente de la correlatividad, un término que la propia Judith Butler (2006: 60) utiliza para pensar “no sólo cómo nuestras relaciones nos constituyen sino también cómo somos desposeídos por ellas.”

Precisamente el subrayado de la correlatividad y el reconocimiento y la defensa de la vulnerabilidad como característica

⁴²¹ Sobre el desnudo, Coixet dice no emplearlo como “instrumentalización de la mujer ni como reclamo. Mi mirada no va por ahí, en mi cine el desnudo nunca es obsceno ni gratuito.” (Tello Díaz: 2013: 44)

compartida de los cuerpos, se percibe aún más claramente por su estado de desnudez, un estado que Agamben (2011: 88) no entiende como tal sino como un

[a]contecimiento que no alcanza nunca su forma cumplida, forma que no se deja asir integralmente en su acaecer, la desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer. En cuanto su naturaleza es esencialmente defectiva, en cuanto no es sino el acontecimiento del faltar de la gracia, la desnudez nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez, incluso cuando la más pequeña porción de vestimenta ha sido removida, cuando todas las partes ocultas se han exhibido con desfachatez. [...]

Una investigación que pretenda medirse en serio con el problema de la desnudez debería, por lo tanto, ante todo remontarse arqueológicamente más allá de la oposición teológica desnudez/vestido, naturaleza/gracia, pero no para alcanzar un estado original precedente a la escisión, sino para comprender y neutralizar el dispositivo que la produjo.

La desnudez, por tanto, ha sido construida dentro de los binomios que rigen nuestra cultura, y dentro, así, de los dispositivos de normalización, como una posición desvirtuada. Sin embargo, tal como puntualiza el propio Agamben (2011: 104), “[d]etrás del supuesto vestido de gracia no hay nada, y precisamente ese no haber nada detrás de sí, ese ser pura visibilidad y presencia, es la desnudez. Y ver un cuerpo desnudo significa percibir su pura cognoscibilidad más allá de todo secreto, más allá o más acá de sus predicados objetivos.”

La percepción del espectador del cuerpo desnudo de Ryu supone la eliminación de cualquier predicado que pudiera haber desarrollado ante las expectativas culturales que la figura de la *femme fatale* comporta, ante el supuesto velo que oculta una maldad esencial. Asimismo la disposición mutua de su desnudez, así como la relación que ambos desarrollan, se aleja de cualquier disposición binomial y

polarizadora. La comunicación fluye así entre dos cuerpos desnudos, correlativos y vulnerables que, abrazados, bailan. Así, como afirma Agamben (2011: 114), “ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor: la desnudez que, como una voz blanca, no significa nada y, precisamente por eso, nos traspasa.”

Sin embargo, si para Agamben la presencia del cuerpo desnudo significa percibir su pura cognoscibilidad más allá o más acá de todo secreto, esto no implica, sin embargo, tal como indican sus últimas palabras, el acceso libre para el otro del significado —y así, la dominación— del desnudado. En este sentido parece entenderlo Coixet, pues David, como él mismo afirma en su despedida, no sabe nada de Ryu (Coixet: 2009: 105). Igualmente Lee, mientras tiene a Ann entre sus brazos, casi desnuda, con apenas una camiseta interior y unas bragas, señala que de ella “sólo pued[e] ver, digamos el diez por ciento, y ese diez por ciento, por sí solo hace... hace... que...” (Coixet: 2003: 99). Don, a pesar de haberse acostado con Ann, afirma en *Cosas que nunca te dije* que sabe lo “difícil [que es] dejar de querer a alguien a quien apenas conociste...” (Coixet: 1998: 69). Y Josef, quien ha ‘visto’ desnuda a Hanna, sabe que hay muchas cosas que ella no ha compartido con él (Coixet: 2005: 131). La desnudez corporal apunta, así, hacia la superficie pero no hacia la superficialidad, señala más bien hacia el tacto y hacia otra forma de comunicación y conocimiento, en el que la interrelación que se produce mantiene como base común el reconocimiento de la vulnerabilidad mutua y se distancia, así, del eje fijo del dominio y la sumisión.



Para poder comprender esta idea es imprescindible señalar hacia una escena de *La vida secreta de las palabras* que puede entenderse como el máximo exponente tanto de dicha posición ética como del significado que Coixet construye de los cuerpos. Tras la confesión de Hanna sobre las torturas a las que fue sometida durante la guerra de Bosnia, y mientras Josef, aún ciego, le acaricia con ternura la cara, la protagonista se desabrocha la blusa que cubre su cuerpo. Es entonces cuando coge entre sus manos la mano de Josef y la lleva hasta su torso desnudo. Los ojos ciegos de Josef se abren de dolor al notar en las yemas de sus dedos las cicatrices ásperas que marcan el cuerpo herido de Hanna. Es entonces, mientras ambos lloran, cuando se produce el primer y curador abrazo.

La primera de las lecturas que puede hacerse, nos lleva de forma inmediata al concepto de desnudez, el cual cobra especial importancia dentro de las técnicas de modernización que explotan la vulnerabilidad de los cuerpos que no importan, y que buscan, como afirma Cavarero (2009: 67), “[l]a fabricación del inerme degenerado”. En las torturas que Hanna y sus compañeras de sufrimiento soportaron, se les redujo a una desnudez pública y colectiva que la propia Cavarero (2009: 68) señala que era el “modo de convertir en innoble aquel carácter de la vulnerabilidad que, al contrario del cuerpo animal, el cuerpo humano desnudo, de por sí, espontáneamente presenta.” La puesta en desnudo, como diría Agamben, que imponían los torturadores buscaba significar los cuerpos como degenerados, innobles, lejos de cualquier dignidad. El acto corporal de desnudamiento que procede a hacer Hanna, en tanto voluntario y denunciante de la explotación de la vulnerabilidad a la que fue sometida, puede entenderse como un significativo performativo subversivo pues, como afirma Judith Butler (2004: 232) “perturba las mismas normas que lo regulan y se resiste a ellas.” La cámara de Coixet recoge entonces “la ‘fuerza’ revolucionaria que tiene el discurso censurado cuando irrumpe en el ‘discurso oficial’”. Este discurso es, sin lugar a dudas, un discurso que Hanna simboliza con su relato, pero que completa mediante un discurso corporal, que

en su iterabilidad performativa muestra una vulnerabilidad redignificada.

De igual manera, es altamente interesante apreciar una subversión de similar importancia que Coixet opera en el nivel de los códigos cinematográficos. Como ya hemos señalado, en los filmes del discurso médico —dentro de los cuales se inserta *La vida secreta de las palabras*— se produce un escenario de lectura en el que la mirada del doctor penetra en el cuerpo sintomático del personaje femenino patológico. Tal como señala Doane (1987b: 43), dicha mirada médica se asemeja a lo que Foucault denominó en *El nacimiento de la clínica* (1964), la “glance” [ojeada, vistazo] médica, la cual, según este autor,

chooses a line that instantly distinguishes the essential; it therefore goes beyond what it sees; it is not misled by the immediate forms of the sensible, for it knows how to traverse them; it is essentially demystifying [...]. The glance is of the non-verbal order of contact, a purely ideal contact perhaps, but in a fact a more striking contact, since it traverses more easily, and goes further beneath thing. The clinical eye discovers a kinship with a new sense that prescribes its norm and epistemological structure; this is no longer the ear straining to catch a language, but the index finger palpating the depths. Hence that metaphor of ‘touch’ (le tact) by which doctors will ceaselessly define their glance.”⁴²² (sic Doane: 1987b: 43-44)

⁴²² Escoge una línea que instantáneamente distingue lo esencial, por lo tanto va más allá de lo que ve, no es engañado por las formas inmediatas de lo sensible, porque conoce cómo atravesarlas; es esencialmente desmisterizante [...]. La ‘glance’ es del orden no-verbal del contacto, un contacto puramente ideal quizás, pero de hecho un contacto más sorprendente, porque atraviesa más fácilmente y va aún más al fondo de las cosas. El ojo clínico descubre un reino con un nuevo sentido que prescribe su estructura normal y epistemológica; ya no es el oído esforzándose por capturar el lenguaje, sino el dedo índice palpando las profundidades. De ahí la metáfora del ‘tacto’ con la que los doctores definen su ‘mirada’ sin cesar.

Sin embargo, esta ‘glance’ normativa y epistemológica que, como señala Doane (1987b: 44), desvela la esencia del personaje femenino en cuestión, sólo tiene en común con la mirada que Josef ejecuta sobre el cuerpo de Hanna su naturaleza táctil, no-verbal. La mirada del protagonista masculino de *La vida secreta de las palabras* no se ejecuta en absoluto en forma de un ‘contacto puramente ideal’, que parece hablar de la cognoscibilidad y, así, de la dominación mediante el conocimiento. Tampoco se ejecuta a través del ‘dedo índice’ sino de cada una de las yemas de los dedos de Josef guiados siempre por las manos de Hanna que inician el movimiento, y, al contrario que en la ‘glance’, sí se dejan impresionar por las ‘formas inmediatas de lo sensible’, que son las que, en esta escena, se están poniendo en primer plano. Si el ojo clínico se ejercía mediante un nuevo sentido que organizaba y sometía al objeto de la mirada, por el contrario la mirada de Josef, en su ceguera óptica y taticidad, pertenece al orden de la visualidad háptica —o táctil—, en la que, como apunta Laura Marks (2002: xvi) el objetivo prioritario es tocar y no dominar. Así, “in a haptic relationship our self rushes up to the surface to interact with another surface. When this happens there is a concomitant loss of depth —we become amoebalike, lacking a center, changing as the surface to which we cling changes. We cannot help but be changed in the process of interacting.”⁴²³

La superficie, cambiante y modulante, se privilegia en la visualización háptica, la cual parece distanciarse del ojo clínico que buscaba traer al primer plano una profundidad que esencializaba, así, el objeto de la mirada, esto es, las mujeres. No se trata, sin embargo, de igualar superficie con superficialidad de las relaciones o de la temática tratada, ni siquiera del conocimiento que genera. Estamos, antes bien, ante un sistema de conocimiento distinto, en el que, como

⁴²³ En una relación háptica nuestro yo se precipita hacia la superficie para interactuar con otra superficie. Cuando esto ocurre hay una pérdida de profundidad concomitante —nos asemejamos a las amebas, nos falta un centro, cambiando mientras cambia la superficie a la que nos hemos adherido. No podemos hacer nada más que ser transformados en el proceso de interactuar.

apunta Marks (2002: 3), “it is less appropriate to speak of the object of a haptic look than to speak of a dynamic subjectivity between looker and image.”⁴²⁴

Lo que es particularmente interesante de esta idea es que, aunque lo que mira Josef no es una imagen, sí se mantiene la cualidad interactuante y correlativa de los dos sujetos que proyectan y reciben la mirada háptica, y por la cual el uno se transforma en función del otro. Hanna se transforma al recibir el calor, la empatía y el dolor de Josef por ella, y Josef se transforma a su vez en el instante mismo en el que sus dedos rozan la superficie herida de Hanna. La identidad de ambos, en proceso siempre de cambio, se transforma mediante la visualización háptica que el uno adquiere del otro; una visualización que, en la medida en que oscila entre el control y el ser controlado sin fijarse definitivamente en ninguna posición, en tanto se mantiene en la superficie y se aleja de cualquier noción de profundidad y de esencia, podemos postular en el territorio de lo erótico. Es precisamente en este punto en el que la cuestión de la ética se concreta. Tal como afirma Laura Marks (2002: 18-19),

[e]roticism is an encounter with an other that delights in the fact of its alterity, rather than attempt to know it. Visual erotics allows the thing seen to maintain its unknowability, delighting in playing at the boundary of that knowability. Visual erotics allows the object of vision to remain inscrutable. But it is not voyeurism, for in visual erotics the looker is also implicated. By engaging with an object in a haptic way, I come to the surface of my self [...], losing myself in the intensified relation with an other that cannot be known. Levinas calls the relationship of consciousness to sensibility ‘obsession’: I lose myself as a subject (of consciousness) to the degree that I allow myself to be susceptible to contact with the other. This being-for-the-other is the basis of the ethical relation for Levinas, but as

⁴²⁴ Es menos apropiado hablar del objeto de la mirada háptica que hablar de una subjetividad dinámica entre observador e imagen.

Paul Davies points out, it blurs with the erotic relation as well.⁴²⁵

La visualización háptica o táctil apunta hacia un sistema en el que la asunción de la incognoscibilidad del otro —tal como le sucede a los personajes de Coixet— es la marca del respeto por la diferencia, pero también, en su salir a la superficie, en su tacticidad, hace referencia a la capacidad de ponernos en relación con el otro y por medio de ese encuentro, ser desposeídos y cambiar. En definitiva, habla de identidades mutables y siempre en progreso, que encuentran su punto común en la vulnerabilidad y la correlacionalidad, una marca ética que la cineasta catalana parece querer priorizar. Si en sus películas, la representación de abrazos y desnudez compartida señalan hacia la dinámica táctil, la escena de *La vida secreta de las palabras* en la que se ponen en contacto los dedos de Josef y las heridas de Hanna supone su mejor ejemplo y ofrece lo que Judith Butler (2006: 14) teorizaba como la única salida posible, cuando pedía “empezar a imaginar un mundo en el que la violencia pueda minimizarse, en el que una interdependencia inevitable sea reconocida como la base de la comunidad política global”.

La postulación de la vulnerabilidad, la correlatividad y la interdependencia, de ese ser-para-el-otro, profundamente vinculados con la corporalidad, con el tacto y, al final, con todos sentidos, y no sólo con el binomio vista/oído, es perceptible no sólo en *La vida secreta de las palabras*, sino también en *Mapa de los sonidos de*

⁴²⁵ El erotismo en un encuentro con el otro que se deleita en el hecho de la alteridad, más que en intentar conocerla. Las eróticas visuales permiten que las cosas miradas mantengan su incognoscibilidad, gozando del juego en los límites de dicha cognoscibilidad. Las eróticas visuales permiten al objeto de la visión permanecer inescrutable. Pero no se trata de voyeurismo, en las eróticas visuales el que mira se encuentra también implicado. Al comprometerse con un objeto de una forma háptica, subo hasta la superficie de mí mismo [...], perdiéndome en la relación intensificada con otro que no puedo conocer. Levinas llama a la relación de la consciencia de la sensibilidad, ‘obsesión’: yo me permito ser susceptible al

Tokio en las escena de las comidas compartidas, la del baile, las de las relaciones sexuales, la de la despedida y la de la muerte de Ryu. En *Mi vida sin mí* se nos muestra en los abrazos que Lee y Ann se prodigan, los que les da a su vez a sus hijas y a su marido, en el baile con Lee, en la canción que ella le canta a Don mientras se mecén y en la escena de la canoa en la que Ann lleva imaginariamente a sus hijas a través del río, y, finalmente, en *Cosas que nunca te dije*, en los abrazos de Ann tanto a Frank como a Don.

El retorno a la corporalidad que señala Coixet —en esa adopción de su cámara de una cierta visualización háptica— como modo de comunicación en el que el binomio dominio/sumisión queda descartado, sin embargo, debe ser bien entendido. Éste no se presenta como un retorno a lo natural ni a un estadio anterior a la cultura en el que la vulnerabilidad es respetada; el cuerpo que Coixet postula nada tiene que ver con ninguna esencial natural, ni siquiera con un espacio de inscripción o un lugar de escritura, ni tampoco con un texto definido, sino, más bien, con un enunciado, con la palabra, como afirmaba Voloshinov, “en cronotopo” (*sic* Colaizzi: 2006: 158). Así, el enunciado es, en palabras de Colaizzi (2006: 158), “una palabra dirigida a alguien por alguien, en un lugar específico, y en un momento preciso en el tiempo, que como en las líneas de un diálogo, siempre provoca una respuesta; tiene necesariamente un emisor y un destinatario, y su propio lugar, por lo tanto, no se encuentra ni en el uno ni en el otro, sino en la relación entre los dos [...]”

El cuerpo de Hanna, exponente máximo del cuerpo como enunciado, adquiere significado en el proceso mismo en el que ella lo dirige, lo enuncia en la enfermería donde Josef convalece, una tarde concreta, como el punto en el que convergen toda una serie de discursos que lo han modelado y lo siguen modelando, un significado, por tanto, inestable, que sólo se completa —temporalmente— con la recepción de Josef, en ese “between-ness”

contacto con el otro. Este ser-para-el-otro es la base de la relación ética para Levinas, pero como Paul Davies señala, también enturbia la relación erótica.

del que habla Colaizzi (2006: 157-158) y que hace referencia al proceso de interacción entre conciencias individuales del que surgen los signos. El cuerpo de Hanna, así como el de Ryu, el de Ann y el del resto de los personajes que se interrelacionan en los *Woman's Films* de Isabel Coixet remiten, inevitablemente, al cuerpo cyborguesco de Colaizzi (2006: 152), un “cuerpo dialógico, idéntico a sí mismo y otro *a la vez*, consecuente e inestable en el tiempo; un cuerpo estructurado, en y a través del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias”.

Sus cuerpos, los cuerpos femeninos que construye esta cineasta, tienen un significado alejado de cualquier naturaleza patológica, fetichizada o restringida a otras normas culturales patriarcales que han hecho del cuerpo de las mujeres cuerpos cuyo significado remitían siempre, en su sexualidad, maternidad o patologización, al hombre, bien por su construcción según los esquemas del deber-ser que mantenían el *statu quo* patriarcal, bien por su elaboración como significantes de la amenaza de castración. El cuerpo de Hanna, de Ryu y de las dos Anns hablan de ellas como sujetos en el entramado de toda una serie de ejes de poder, en el que la clase, la edad, la etnia y la cultura nacional o regional se ponen en funcionamiento. Sin embargo también hablan de ellas como mujeres, pero no como seres naturalmente femeninos, sino como producto y agentes de las circunstancias, normalizaciones y disciplinas que las configuraron como sujetos con género.

Si es visible la operación sobre los cuerpos femeninos de Isabel Coixet de lo que Foucault (1986: 33), como vimos al principio de este capítulo, denominaba la “tecnología política del cuerpo”, esto es porque, en la medida en que los cuerpos son contruidos en las normas culturales, resulta inevitable. Sin embargo, la cultura, como insinuaba Butler (2010a: 57) no es destino, y así lo subraya Coixet mediante la fuerza del performativo, la aparición en el discurso oficial de los discursos censurados, así como mediante la visibilización de las contradicciones de los cuerpos que a la directora sí le importan. Si

el cuerpo está inmerso en un campo político cuyas relaciones de poder, según afirmaba Foucault (1986: 32), “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos”, el éxito de Coixet es su capacidad para, a veces, sacar a la luz los signos exigidos, y otras veces mostrar la resistencia que puede hallarse en la repetición y el desplazamiento de los signos, lo cual configura finalmente una cierta agencia —en este caso de los sujetos femeninos sobre sus cuerpos— que subvierte cualquier destino cultural (esencializado) que les era impuesto a las mujeres, tanto en materia de biopolítica, como de los géneros cinematográficos.

El cuerpo que Coixet configura como enunciado, cuyo significado siempre es temporal y elaborado en la relación entre dos sujetos correlativos, desposeídos el uno por el otro, uno que habla y otro que lee en un momento y lugar determinado, se aleja definitivamente de la sintaxis que en el *Woman's Film* los construía como objetos esencializados, figuras unívocas con funciones delimitadas y normalizadas y posiciones fetichizadas o patológicas, cuyos significados les eran otorgados, sin posibilidad de redefinición para y por las propias mujeres. El cuerpo femenino que plantea la directora, en su conceptualización cyborguesca, se trata de un cuerpo capaz de comunicar significados contradictorios, culturalmente normativo a la par que subversivo, pero en cualquier caso en constante proceso de transformación, de mutación, de deconstrucción y reconstrucción, igual que se hallan siempre las identidades en el cine de Isabel Coixet.

CONCLUSIONS: WOMAN'S FILM, AUTEURISM AND FEMINISM

Following analysis of the four examples of Woman's Film produced by Isabel Coixet to date, we would assert that within the selected movies her undermining of the codes and conventions of Woman's Film alters the meanings usually embodied by the woman as signifier. This shift in function not only transforms the woman as signifier into the actual 'subject of feminism', but also radically alters and re-inscribes a genre firmly founded in patriarchy, thus making it part of the feminist project that is Women's Cinema. In what follows, we present a summary of the results of our research with reference to the four films analysed, viz., *Things I Never Told You* (1996), *My Life Without Me* (2003), *The Secret Life of Words* (2005) and *Maps of Sounds of Tokyo* (2009).

Our principal hypothesis proposes that "Isabel Coixet's films evince a deconstruction or subversion of the codes and conventions of Woman's Film —understood as a genre— which results in the alteration of the meanings usually embodied by the woman as signifier." We propound that the research demonstrates this hypothesis to be correct.

In order to sustain this hypothesis, we will first of all summarise the most common themes and structures of Woman's Film with reference to its various subgenres. This overview will be useful not only to demonstrate our first research objective —i.e., to prove that the four movies studied do indeed belong to the subgenre known as Woman's Film— but also to respond to our second aim: understanding Coixet's deconstruction and subversion of the established codes of Woman's Film, and the consequences of this endeavour and posture for the construction and representation of female identity both as individual being and social entity, in this latter case particularly in the context of her social relationships with the Other. We would thus note first of all that none of Coixet's films belongs exclusively to just one of the four subgenres we will discuss and which we identify as: films of medical discourse; love stories; *noir* love stories; and maternal melodrama. Coixet's work across these various subgenres suggests the filmmaker's engagement with and operation within the postmodern moment, as indeed we highlighted at the beginning of our study in section 1.1.2., "Isabel Coixet: A Cross-Border Case." We propose that the breakdown of generic boundaries to build mixed-genre pastiches furnishes evidence of this assertion. Furthermore, we note that maternal melodrama and *noir* love story conventions are present across only two films, *My Life Without Me* and *Maps of Sounds of Tokyo*.

We will first consider those of Coixet's films identifiable as belonging to the medical discourse sub-genre – three of the four analysed – not least in their presentation of what we have called the examination [cf. section 4.1.2.1. "Resistance through Silence: Films of Medical Discourse"], a method used by a medic—who embodies the Law— much as Foucault (1986: 189) pointed out: "The examination combines the techniques of an observing hierarchy and those of a normalising judgement. It is a normalising gaze, a surveillance that makes it possible to qualify, to classify, and to punish." However, if Coixet deploys this particular convention it is with the aim of undermining the traditional link physician-authority-

knowledge, an economy within which the physician no longer represents the ‘essence’ of his professional being and the knowledge on which it is based, but becomes atomised or partialised, and within which the silence of the female ‘patient’ becomes a gendered form of resistance. The women’s silence recalls Judith Butler’s notion of “circumscrib[ing] a domain of autonomy” (Butler: 2009: 24), which proposes a subversion of the questioning process that occurs during the medical examination via which the women question the medical doctor.

The body as signifier of disease [cf. section 5.2. “Traumatized Bodies, Bodies that Matter”] is another classic convention of the medical discourse subgenre, and is one that we identify as a constant of all of the examples of Coixet’s Woman’s Film analysed here. However, the usual meanings of the syntax of the sick body are subverted. Positing hysteria as a form of discipline that normalises and institutionalises the body, the reduction in ‘bare life’ as a means of converting the other into an abject being, and masochism as the sexualisation of mechanisms of domination are the three pathologies deployed by Coixet in order to uncover power relationships, as understood here through a Foucauldian lens. What is more, the usual role and function of voice-off is subverted, usually posited as an hysterical apparatus. It is flagged in *The Secret Life of Words* as a melancholic device imposed on the subject who is denied access to the mourning process, much as Butler (2006: 54) asserts that in the contemporary context there are lives that do not merit being mourned [c.f. epigraph 4.2.1. “The Female Voice-Off as Survival Tactic”].

The mise en scène of the ‘talking cure’ is another common feature of films of medical discourse. In Coixet’s Woman’s Films, however, this discursive strategy is divested of the aggression and idea of force more usually associated with the patient’s narrative in this particular subgenre. The narrative created by the two Anns and Hanna is thus produced from a position of freedom devoid of the intervention of any authoritative or authoritarian interlocutor who

may imbue their discourse with ‘meaning’ or otherwise ‘legitimise’ it, a point we make in section 4.3, “Narrative as Self-Construction”. What is more, in *The Secret Life of Words*, the only one of the three films in which this sort of discourse is directed at an individual actually present in the movie, the therapy does not take place exclusively within the economy of the erotic—which, as we have seen, Freud linked to female transference (*sic* Kaplan: 1995: 95)—but is tinged and coloured with shades of “affection” and “respect” that Freud posited as eminently masculine [see section 5.1.1.2., “Sexuality in Films of Medical Discourse”]. This supposes not only the distancing of the representation of this transference from postulations of sexual difference. What it also means is that within her institutionalisation of the sort of heterosexuality that underpins the subgenre in both marital and medic-patient relationships, Coixet subverts the norms of the system, thus shifting beyond the binary domination/submission, moving instead towards notions of reciprocity and recognition of the vulnerability of the other.

With regards to the love stories, we would note that their basic syntax works both for and against female desire—insomuch as it is one of the essential premises of the genre—, and against it because it simultaneously seeks to contain it. In order to achieve this end, the narrative establishes a distance between the subject and the object of desire, a distance that is communicated by means of scenes of waiting or through melodramatic gestures such as letters, both elements frequently encountered in Coixet’s Woman’s Films. However, the female state of unresolved expectation, or waiting, configured in early scenes of each movie is deconstructed later on because the very act of waiting is necessarily temporalised. What is more, this act of waiting is rendered not as a partial, feminine status, but as a universal one. Sexual difference is thus deconstructed, a strategy which also functions to ask ‘the right questions’, those which, according to the director, help one get on in life (Camí-Vela: 2005: 69). Far from signifying passivity, waiting actually functions as a sort of ante-

chamber to movement or action, as we asserted in section 5.1.1.1., “The Subgenre of the Love Story”.

The letter, a common pathetic trope signifying the impossibility of attaining the object of desire, is modernised in Coixet’s *Woman’s Film*, becoming a technological signifier – for example, the audio and video tapes recorded by the two Anns in *Things That I Never Told You* and *My Life Without Me*. Not only do these letters subvert the notion that in this sort of film female narrative is produced as eruptions of involuntary memory, as Modleski (1987: 330) notes. What is more, its meaning is linked to the conscious cultural production of female identities and the process of coming to self knowledge and understanding in which the two Anns participate as they come to ‘give an account of themselves’, as we discuss in Chapter 4, section 4.3.1.

Coixet also subverts the conventions of the love story in the closing scenes of her movies, as we discussed in Chapter 5, “The Inconclusiveness of Heterosexuality”. A common trope in this genre is a woman’s choice between two men, usually opting for the one who is the best marriage material, a strategy that removes female sexuality back to a safe space, thus eliminating the threat that female dual desire —i.e. for two men— supposes for patriarchy, reaffirming the importance of the family unit and social reproduction, and positioning the woman ‘at the end of her journey’, one which conveys a sense of personal gendered stagnation. In those of Coixet’s *Woman’s Films* in which a female has relationships with two men —*Things I Never Told You* and *My Life Without Me*—, the female protagonists do not make a choice, their apparently contradictory desire is never resolved, and the open endings of the movies avoid the sensation of no progress having been made usual to such scenarios.

The love relationships that feature in *Things I Never Told You*, *My Life Without Me* and *Map of the Sounds of Tokyo* apparently do not reproduce the pattern of marital ties more usual in love stories.

Rather, they configure them as sexual relationships devoid of commitment, or as adultery, as is the case in *My Life Without Me*—transgression that is not censured in narrative terms. Although in *The Secret Life of Words* this particular relationship does end in marriage and the founding of a family, the final scene, which shows Hanna alone, deconstructs any possible vestige of stagnation because marriage does not resolve the cloud of overdetermined irreconcilables, to use Mulvey's (1987: 76) term, that the film has posited. Nor does David's marriage at the end of *Map of the Sounds of Tokyo* appear to re-position unambiguously the founding of a family as the culmination of individual desires. Although Woman's Film usually seeks to locate female desire as subordinate to male subjugation, Isabel Coixet distances herself from this convention, proposing instead a relational dynamics based on reciprocity, a postulation evident through the gaze, not least because in cinema, as Williams (1984: 83) reminds us, seeing means desiring, a situation in which the Catalan director positions her characters, as we analysed in Chapter 5, "The Subgenre of the Love Story".

Within the subgenre of love story movies, but moving now to those informed by film noir—in particular *Map of the Sounds of Tokyo*—Coixet wields various generic conventions in order to then subvert them from within. The first of these is the narrative constructed as an investigation in which the woman herself comprises the key mystery that must be resolved. In *Map of the Sounds of Tokyo* this investigation is conducted by a sound engineer, although he is not able to identify Ryu because she imposes limits and resists his probing. When faced with the enigma of Ryu's identity, the engineer will be unable to formulate an answer.

Another common convention of noir is the *mise en scène* of the female masquerade, a trope linked to the configuration of the *femme fatale*, and, thus, with the embodiment of evil (Doane: 2000: 427). According to generic codes, the *femme fatale* is corporealised not only in opposition to the male, but also as the preeminent trope

signifying the conflict that exists between seeming and being, as well as of instability in a more general sense.

Coixet deploys the female masquerade in her movie, but only in order to subvert it, turning it into a sort of parody of the convention as more usually configured. If on one hand, she narrativises the woman who kills as the most potent myth of female perversion (Studlar: 1989: 11), on the other, she then proceeds to subvert this paradigm via one single gesture: the caress that Ryu offers David at his moment of greatest vulnerability —see section 5.1.1.3. “The Noir Sexuality of the Femme Fatale”.

The meanings with which Coixet imbues Ryu’s sexuality are unrelated to the danger or threat usually associated with the female within the context of noir, a proposition that the director conveys through the mise en scène of sex acts in the guise of what Linda Williams has called ‘female pornotopia’ (*sic* Freixas and Bassa: 2000: 40), and also via Ryu’s naked body, which, as Agamben (2011: 114) has argued, does not actually signify anything at all. This deconstruction of the feminine as risk or threat also carries implicit within it the unpicking of the association of the femme fatale with the figure that functions as a metaphor for the conflict between seeming and being. This ploy also demolishes the trope of instability, one that, as we asserted in section 5.1.1.3., “The Noir Sexuality of the Femme Fatale”, in Coixet’s movie was not premised on sexual difference, but in fact functioned as the shared basis of both male and female identities.

In *Map of the Sounds of Tokyo* yet another of the conventions of noir is subverted, that which dictates that in the first scene in which she appears, the femme fatale should be sexualised (Gledhill: 1989: 19). In Coixet’s film, Ryu is seemingly presented with reference to this paradigm as she is narrated by the engineer’s voice which recounts the day on which he met her. However, the image of the woman is presented via Coixet’s female lens, which, by means of

movement and re-framing, points to the author as its object, rather than to the male protagonist. This strategy ensures that any fetishisation of the female is avoided and that Ryu's work in the fish market is prioritised. Coixet's camera thus de-aesthetises Ryu's body by subverting the gaze and the usual meanings attached to this initial scene in which the woman is portrayed.

We will now turn to the codes underpinning the maternal melodrama, a subgenre undergirded by the archetype of the heroic mother who sacrifices herself for the good of her wider family. This model appears to be the point of departure for Coixet when constructing the protagonist of *My Life Without Me*. However, as we observed in Chapter 4 in the section entitled "Sacrifice as Masquerade", Ann's sacrifice is in fact masquerade, a disguise that hides her access to the subject position, and, among other things, to her desire. This is not the only model of motherhood that the director subverts, however, since the hegemony of the portrayal of both the good mother and the phallic mother archetypes are queried via the use of mise en abyme [see section 5.1.2.1., "Mise en abyme and Portrayal of the Maternal"].

If *My Life Without Me* is premised on the threat of separation between the mother and her daughters common to maternal melodrama, here this does not mean that the term 'mother' is loaded with meanings of self-sacrifice and passivity. Motherhood is not portrayed with its usual symbolic overtones because the desire for a child is not equated with desire for the father. Motherhood is thus re-located to occupy a place in the realm of female desire and as part of a woman's process of self-development, and not as the solely 'natural' function more usual to the maternal melodrama.

Distancing the mother as signifier from self-sacrifice thus has implications not only for the concept of motherhood –it embraces the realm of the sexual, too. If in Woman's Film an opposition is established between motherhood and sexuality, in *My Life Without*

Me Coixet displays Ann's desire piecemeal, evincing no apparent need to choose between one or other action of her protagonist. The director thus subverts the usual meaning associated with female sexuality. What is more, contradiction and fragmentation will characterise Ann's sexual desire which will not only desire but also seek to *be* desired, gaze *at* and be gazed *upon*, a notion that we analysed in our work on the love story paradigm as deployed in *My Life Without Me*.

The director also engages with another convention common to maternal melodramas: the daughter's rejection of the mother. This is the situation in which Ann finds herself at the start of the film, and her narrative will lead her to finally understanding that, in keeping with feminist thought, her mother is a victim of the system, not a victimiser, as we discussed in section 5.2.1.2., "Motherhood as a Fragment of Female Identity".

In her four movies Coixet thus uses multiple narrative scenes and sequences, codes and conventions of Woman's Film, a strategy that confirms the siting of her work within the genre and thus confirms the first of our theses. However, these same scenes, sequences, codes and conventions are not put into play according to the usual acceptations of their meaning or inherent ideology. Rather, in the majority of cases, they are deconstructed and their meanings are subverted. If in Woman's Film female identity is constructed and for viewers signified passivity, self-sacrifice and submission, Coixet's narrative and mise en scène function from within generic conventions but to displace and re-inscribe the genre's usual parameters and to convey meanings far removed from any notion of a female 'essence'. These new meanings do not aim to stabilise identities in order to fulfil the expectations of the patriarchal status quo. Rather, they liberate and invigorate it, showing it as a thing in the making, something that is far from universal and applicable to all members of a gender group. The differences that inevitably exist between women are thus flagged. This strategy permits the viewer to appreciate and understand

Coixet's dismantling and subversion of the existing generic codes and the consequences of this ploy for female identity and the way it relates to the other, as posited in the second objective of this thesis. This postulation also fulfils the third aim of this thesis —to offer an in-depth study of Coixet's filmic endeavour—, and the fifth aim, which was to re-evaluate Woman's Film as a space within which aesthetic, narrative and ideological re-inscription could occur, thus undermining the deprecation to which the genre is often subjected. The two secondary aims are also addressed via this particular postulation.

The first of these secondary hypotheses asserts that "Isabel Coixet can be viewed as a cultural creator who is able to overcome the ideological demands of the conventions of Woman's Film, paying no heed to the links between the genre and patriarchy which is portrayed within movies in the genre". As Doane (1987a: 284) points out, Woman's Film is made up of various film genres such as melodrama, noir and gothic/terror, all of which are rooted in patriarchy but display different relations and responses to them —only melodrama and noir are discussed in this thesis. In light of the findings of this thesis, it has not been possible to confirm in full this particular hypothesis.

In order to explain the only partial fulfilment of this hypothesis, we would note that of the four movies analysed, *Map of the Sounds of Tokyo* is the one in which least subversion of the codes and signifiers is apparent. It is the only film in which the female has no access to narrative, a norm within film noir. Not only is the woman denied the power of enunciating any narrative —this power lies with the sound engineer—, she is the only one of Coixet's protagonists who does not give an account of herself —in opposition to Ann in *Things I Never Told You*, who doesn't enunciate the voice-off either. Although *Maps of Sounds of Tokyo* denies the male character authority and coherence of identity, similarly, Ryu has no access to mourning nor to the capacity of self-examination, thus impeding any externalisation or

dissemination of that self (Butler: 2009: 155), or its cultural reproduction. These postulations are analysed in the section entitled “The Demolition of the Authority of the Masculine Voice-Off”.

If this should seem remarkable, so, too, is Coixet’s apparent inability to conceptualise a different fate for her female protagonist. Although Ryu’s death does not come about as a result of uncontrolled sexuality, and nor is narrative sadism particularly highlighted—in fact, rather the opposite is the case—, there is no doubt that the director acknowledges generic norms in her construction of death as the only means of redemption for the fallen woman—the usual end for the *femme fatale*. The meanings attached to this death are acceptance of one’s fate and submission, although this stance does not mean that in other aspects of Ryu’s identity the director does not unravel the more usual conventions around which the *femme fatale* is constructed. The ending of the movie, which sees David reunited with his family, is rather more ambiguous than contradictory, a syntax unusual in Coixet’s oeuvre. These issues were discussed in section 5.1.1.4.

The two generic conventions that Coixet does not deconstruct are linked to viewer expectations of noir, thus suggesting that even her status as auteur does not empower or equip her to alter the meaning of a genre that has traditionally been perceived as male. Noir is also a genre that frequently proposes the restoration of a patriarchal status quo in which the male retains a position of authority and the female one of submission, unlike in melodrama which, as Mulvey (1987: 76) reminds us, is founded on a welter of indeterminacies that impede a clear resolution.

It thus seems that although Coixet’s status as auteur is undeniable, her movies are a “testament to a personality” as Casetti (2005: 97) would term it. This personality, however, is subject to a series of conditioning factors. Some of these bear no relation to, nor do they impact on the filmic genres within which the director works,

as we saw with Coixet's self-censoring in the scene from *My Life Without Me* in which Ann has sex with an unknown man whom she will never see again. However, her observance of the various filmic genres that make up Woman's Film supposes the principal discursive and creative limitation which Coixet's agency is unable to completely overcome. We may therefore conclude that Coixet is unable to fully avoid the ideological demands of Woman's Film when this is imbued with overtones of noir, a genre traditionally less liberalising than melodrama.

If the first of our secondary hypotheses could not be fully confirmed, the second of these secondary postulations can be verified. Here we assert that "the use of the codes underpinning Woman's Film, the poetics of the *mise en scène* and the narrative of Coixet's movies analysed in this study articulate clearly feminist thinking. Coixet's female subject can thus be read as the subject of feminism, and her cinema can be understood as a Women's Cinema."

In order to confirm that Coixet's cinematic endeavour pays obeisance to feminist film theories we will now proceed to develop two lines of discussion. The first will consider how the director's Woman's Film observes the tenets of Women's Cinema, and the second will focus on how Coixet relates her female subjects to the subject of feminism.

In the first place, it is essential that we bear in mind what we mean by Women's Cinema, and here we will use Giulia Colaizzi's (2007: 69-70) definition of the term:

la noción de un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica fílmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen fílmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, leerla, cuestionar su carácter aparentemente

referencial, su función de mimesis de la realidad. Implica también un proyecto de des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino presentado constantemente en el cine clásico [...] como objeto de la mirada y del deseo: aislado, expuesto, embellecido. [...] Este proyecto implica no la sexualización de la imagen o de la política, sino la politización de la sexualidad, leer el mundo como texto y constructo, y dar cuenta del deseo de las mujeres de contar sus propias historias, su compromiso para leerse e in/scribirse de otra forma en lo social y en la cultura.⁴²⁶

As a result of the analysis conducted for this thesis, we assert that Coixet questions hegemonic models of representation through the structure of the mise en abyme discernible in *Things That I Never Told You*—when Ann describes as ‘stupid’ her colleague’s narration about her relationship because it is founded on stagnation and lack of satisfaction, a convention culled from the love story—, and also, as we mentioned earlier, in *My Life Without Me* where it is far more clearly articulated. In this movie Coixet plays with the masochist paradigm that is a key proposition of the genre and that is conveyed to the viewer through the spectatorial dialogue the Mother maintains with one Woman’s Film and which, in turn, functions to query the apparent naturalness and innocence of the image.

⁴²⁶ A counter-cinema notion, a cinema to create an awareness of the exclusion paradigms which have regulated cinematic history, theory and practice, to challenge the representational hegemonic patterns and to propose a denaturalization of the image [...]. That all means to decrypt the image, to see the intertwined codes, to read it, to question its seemingly referential nature, its work as mimesis of reality. This also involves a de-erotisation project, de-aestheticisation of the female body constantly depicted in cinema as [...] object of gaze and desire: fragmentized, exhibited, embellished body. [...] This project involves not the sexualization of the image or the politics, but the politicization of sexuality, reading the world as text and construct, and giving an account of women’s desire to tell their own stories, their commitment to read and write themselves as innovative subjects within social and cultural economies. (My own translation).

This questioning is also apparent in the montage of *My Life Without Me*. In the laundry scene, for example, the blinking of an eye is imitated, and through the figure of Lee whose sense of shame lead him to hide a gaze which he assumes is not legitimate and thus not innocent, either. This notion is repeated in *Things That I Never Told You* during the discussion between Ann and Don about Marilyn Monroe. These scenes are all analysed in the section of this thesis entitled “The Subgenre of the Love Story” in Chapter 5. This questioning is also articulated via the constant movement and re-framing typical of Coixetian poetics and camera-work, all of which remind us that our gaze is always compromised and mediated by the gaze of the movie-maker.

There is also no doubt that Coixet’s *Woman’s Film* proposes the de-eroticisation and de-aestheticisation of the female body. On one hand, the director fails to present this body as an object made beautiful by the fetishised gaze. On the other, she proposes a perceptual system distanced from the very notion of the gaze and, thus, also from the connotations of domination inherent to the conventional conceptualisation of the look in its relation to desire. Indeed, we would assert that Coixet creates what we would term a haptic visual economy, one derived from and founded on touch and taste, a strategy that permits her to re-inscribe her own gaze —i.e. the gaze of her camera— as partial, subjective and non-totalising. Coixet’s gaze thus liberates both the female and the male body from overarching norms of submission and domination.

It is thus clear that Coixet’s movies articulate a voice that seeks to tell its own stories, although as she herself warns, it is a voice that is on a never-ending quest (Camí-Vela: 2005: 68). This, then, is what we might term a ‘voice in progress’, just as her female protagonists may be posited as ‘women in progress’ whose inscription within social and cultural economies is thus innovative, another characteristic of Women’s Cinema.

This notion of an innovative or different articulation of female subjectivity is one of the key conclusions that we reached when confirming our central hypothesis. It is founded in our assertion that female identity in Coixet's cinema does not, in fact, exist as such. However, we should remember that with reference to this director's filmic endeavour we cannot speak of a single identity, but of multiple and many identities, and that there never exist any points of similarity between them. Nor are they ever fixed or stable because they are always subjected to a process of formation and mutation well beyond the confining boundaries of any alleged gendered 'nature' and gendered cultural restrictions. The woman as subject is therefore absent; rather, we find in Coixet's movies women who are subjects whose identities comprise a melding of traits such as social class, culture, race or the historical circumstances of their country of birth.

Nor are the interpersonal relationships portrayed by Coixet erected on any domination/submission binary. Within these relationships the status of each member is never clear and is thus contradictory, although emotional reciprocity and acknowledgement of the other's vulnerability are not only key to the relationships themselves, but also comprise the two final elements of the director's ideology. We would therefore assert that Coixet flags the differences that exist between women and within a single woman, and that in so doing she re-inscribes and 'regenrificates' Woman's Film as Women's Cinema and also proposes her female subject as feminism's contradictory subject in progress (de Lauretis: 1989: 9-10).

In light of the foregoing, we would confirm the engagement with feminism apparent in Coixet's filmic endeavour, even though the director has never labelled herself a feminist. Indeed, she has asserted that she is 'just doing her work' rather than fighting a battle against *machismo* (Tello Díaz: 2013: 37). However, we would assert that Coixet does in fact fight patriarchy ideologically, culturally and socially through the 'work' that is her filmic production involving the reconfiguration and re-genrificating of Woman's Film. We would

also posit that this is a battle that the director usually wins, although at times her own self-censorship and the cultural limitations of the cinematographic or cultural genres in which she works weaken her project in this regard. In erecting the voices of her female protagonists as discourse, and their bodies as statements, Coixet seems to be testing her wings, just as the women in her movies do. Indeed, in *My Life Without Me* Ann's t-shirt bears the slogan, "try your wings", a message that identifies her with her creator's feminist cultural endeavour.

Doane (1987b: 183) asserts that "[t]he feminist demand of the cinema cannot be to return our gestures to us, nor to make them more adequate to the real (this type of mimesis is always a trap), but to allow for an active differentiation between gesture and 'essence', a play with the signs previously anchored by a set notion of sexual difference". There is no doubt that Coixet conforms to this rubric, not least because she transforms a genre founded in crises of female subjectivity (Doane: 1987b: 4). Within her generic reconfiguring, she shows how the very concepts of identity and sexual difference are in crisis. By this means she reformulates a genre traditionally aimed at the female viewer, turning it instead into one to be consumed by both men and women, to whom she then reveals how she destabilises systems of domination and submission, because, as she herself has noted, "en el fondo, todos somos *outsiders*..." (Tello Díaz: 2013: 26) [deep down, we are all outsiders...].

We would thus assert that all of the research aims of the thesis have been proven. In addition to the four already mentioned after confirmation of the central thesis we would now say that the fourth objective has also been met. This proposed to examine the links between Coixet and feminism, and the degree to which her movies evince what Feminist Film Theories call positive practices for the effective cultural construction of social diversity.

To conclude, we wish to mention our sixth research objective: the vindication of Feminist Film Theories as a theoretical and methodological framework for the examination of gender in film. Our detailed analysis of Woman's Film in Coixet is founded primarily in a body of theories that is largely unknown in the field of film research in Spain. However, we would assert that the depth and breadth of analysis that these theories make possible speaks for themselves in that they allow for rigour, detail and effectiveness.

Throughout this thesis we have demonstrated the considerable value of this body of theories to conducting analysis and to the generation of knowledge, and trust that it will not lay forgotten nor, indeed, wilfully ignored, in the Spanish context.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- AGUILAR, Pilar (2010): “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido” en ARRANZ, Fátima (dir.) *Cine y género en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, pp. 211-274.
- ALEGRE DE LA ROSA, Olga María (2003): *La discapacidad en el cine*. Tenerife: Ediciones Octaedro.
- ALTHUSSER, Louis (2008 [1970]): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ANDREU, Cristina (2008): *Isabel Coixet. Una mujer bajo la influencia*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S. R. L.
- ANDREWS, David (2006): “Sex Is Dangerous, So Satisfy Your Wife: The Softcore Thriller in Its Contexts” en *Cinema Journal* 45, nº 3, spring, pp. 59-89.
- ANSOLA, Txomin (2004): “El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80” en *Archivos de la Filmoteca*, 48, octubre, pp. 102-121.
- (2006): “Las cuentas al día. Breve inventario sobre producción cinematográfica española (2000-2005)” en RODRIGUEZ, Hilario

- J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, pp. 63-72.
- APPADURAI, Arjun (1990): “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” en *Theory, Culture, Society*, vol. 7, pp. 295-310.
- ARDITE, Jorge (1995): “Analítica de la postmodernidad” en HARAWAY, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, pp. 8-19.
- AROCENA AROCENA, Carmen (2006): “Ver, oír y saber: la transmisión de la información en el relato audiovisual” en GARCÍA GARCÍA, Francisco (coord.) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y radiofónica*. Madrid: Laberinto, pp. 27-47.
- ARRANZ, Fátima (dir.) (2010): *Cine y género en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARTHES, Roland (1987): “La muerte del autor” en BARTHES, Roland *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- BAZIN, André (2008 [1976]): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BENEVENT GONZALEZ, Silvina (2012): “Voix-off et silences chez Isabel Coixet” en *Cahiers de Narratologie*, nº 22, pp. 1-18. Disponible en línea en <http://narratologie.revues.org/654>
- BENET, Vicente José (2001): “El malestar del entretenimiento” en *Archivos de la Filmoteca*, 39, octubre, pp. 40-53.
- (2005): “Estilo, industria e institución: reflexiones sobre el canon del cine español actual” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, febrero, pp. 67-81.
- BENTLEY, Bernard P. E. (2008): *A Companion to Spanish Cinema*. New York: Tamesis.
- BERGER, John (2007): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

- BERTHIER, Nancy (2007): "Cine y nacionalidad: el caso del *remake*" en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, pp. 337-346.
- BOLLAÍN, Iciar (2003): "Cine con tetas" en *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, nº 24, pp. 89-93.
- BOOZER, Jack (1999): "The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition" en *Journal of Film and Video*, vol. 51, nº 3-4, fall-winter, pp. 20-35.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press.
- BRUNSDON, Charlotte (2005): "Feminism, Postfeminism, Martha, Martha, and Nigella" en *Cinema Journal* 44, nº 2, winter, pp. 110-116.
- BUSCOMBE, Edward (2001 [1973]): "Ideas of Authorship" en CAUGHIE, John (ed.) *Theories of Authorship*. Nueva York: Routledge, pp. 22-34.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004): *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
 - (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
 - (2009): *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
 - (2010a): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
 - (2010b): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (2011): "La mujer directora, una aventura en marcha" en CABALLERO WANGÜEMERT, María (ed.) *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 17-46.

- CAMÍ-VELA, María (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.
- (2008): “Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet” en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub. (dir.) *Foro Hispánico*, nº 32, monográfico dedicado a *Miradas sobre pasado y presente del cine español (1990-2005)*. Amsterdam y New York: Rodopi, pp. 179-191.
- CAMPORESI, Valeria (2007): “A ambos lados de todas las fronteras: Isabel Coixet y el cine español contemporáneo” en MILLÁN MUÑO, María Ángeles y PEÑA ARDID, Carmen (eds.) *Las mujeres y los espacios fronterizos*. Zaragoza: Prensa Universitarias de Zaragoza, pp. 55-69.
- (2008): “Ante el dolor de los demás. *La vida secreta de las palabras* (I. Coixet, 2003) y las nuevas formas del cine de compromiso” en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.) *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, pp. 91-100.
- CAPARRÓS-LERA J. M. (1992): *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.
- (1999): *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Madrid: Rialp.
- CASETTI, Francesco (2005): *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- (2009): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán Los Arcos, Josetxo (2006): “Razonables huellas documentales (2000-2006): un variado, fértil y alentador panorama” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 125-133.
- CAUGHIE, John (2001): “Introduction” en CAUGHIE, John (ed.) *Theories of Authorship*. Nueva York: Routledge, pp. 9-16.

- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos Editorial y División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana — Iztapalapa, México.
- CERRATO, Rafael (2008): *Isabel Coixet*. Madrid: Ediciones JC.
- CHAUDHURI, Shohini (2007): *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Londres y Nueva York: Routledge.
- COIXET, Isabel (1998): *Cosas que nunca te dije; de Isabel Coixet. La buena estrella; de Ricardo Franco*. Madrid: Fundación Viridiana.
- (2003): *Mi vida sin mí. Guión cinematográfico de Isabel Coixet. Basado en el cuento Pretending the Bed Is a Raft de Nancy Kincaid*. Madrid: Ocho y medio.
 - (2004): *La vida es un guión*. Barcelona: Quinteto. El Aleph.
 - (2005): *La vida secreta de la palabras: el guión / Isabel Coixet; prólogo de John Berger*. Barcelona: Ediciones B.
 - (2009): *Mapa de los sonidos de Tokio*. Barcelona: Tusquets.
 - (2011a): *Alguien debería prohibir los domingos por la tarde*. Barcelona: El Aleph.
 - (2011b): *La vida secreta de Isabel Coixet*. Barcelona: Lunwerk.
- COLAIZZI, Giulia (1995): “Introducción: Feminismo y teoría filmica” en COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 - (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COMAS, Angel (2005): *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del 'Neo noir' norteamericano*. Madrid: T&B.
- COOK, Pam (1989): “Duplicity in *Mildred Pierce*” en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 68-82.
- CREED, Barbara (1989): “From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism” en *Screen*, 28 (2), pp. 47-68.

- CUETO, Roberto (2006): "Numancia no se rinde o por qué las tradiciones pesan tanto en el cine español" en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 25-38.
- CUI, Shuqin (2000): "Stanley Kwan's Center Stage: The (Im)possible Engagement between Feminism and Postmodernism" en *Cinema Journal*, 39, nº 4, summer, pp. 60-80.
- DAVIES, Ann (2004): "The Spanish *Femme Fatale* and the Cinematic Negotiation of Spanishness" en *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 1, nº 1, pp. 5-16.
- DE LAURETIS, Teresa (1989): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Londres: Macmillan Press.
- (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer.
 - (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
 - (2011): "Identidad de género, malos hábitos y teoría queer" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 298-311.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Valencia: Ed Debate/Círculo de lectores.
- DOANE, Mary Ann (1987a): "The 'Woman's Film'. Possession and Address" en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 283-298.
- (1987b): *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
 - (1991): *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.

- (2000): "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 418-436.
- (2004): "Aesthetics and Politics" en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*, vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1229-1235.
- DONAPETRY, María (2011): "Ethics, Silence and the Gaze in two Films by Isabel Coixet" en *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 8, nº 1, pp. 87-100.
- (2012) "La voluntad de valor en el cine de Isabel Coixet" en *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, 758, noviembre-diciembre, pp. 1107-1116.
- DOYLE, Jennifer y JONES, Amelia (2006): "Introduction: New Feminist Theories of Visual Culture" en *Signs*, vol. 31, nº 3, spring, pp. 607-615.
- DYER, Richard (1989): "Resistance through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 91-99.
- ELSAESSER, Thomas (1987): "Observations on the Family Melodrama" en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 43-69.
- FEATHERSTONE, Mike y LASH, Scott (1997): "Globalization, Modernity and the Spatialization of Social Theory: An Introduction" en FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott y ROBERTSON, Roland (eds.) *Global Modernities*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, pp. 1-24.
- FECÉ, Josep Lluís (2004): "El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular" en ARDEVOL, Elisenda y MUNTAÑOLA, Nora (coords.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, pp. 235-284.
- (2005): "La excepción y la norma. Reflexiones sobre la españolidad de nuestro cine reciente" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, febrero, pp. 82-95.

- FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub (2008): “La migración del cine español” en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub. (dir.) en *Foro Hispánico*, nº 32, monográfico dedicado a *Miradas sobre pasado y presente del cine español (1990-2005)*. Amsterdam y New York: Rodopi, pp. 9-22.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2007): “‘Civil War Inside My Body’. Two Narratives Of Dying In Contemporary Anglophone Film” en *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, nº 36, pp. 39-53.
- FOUCAULT, Michel (1979): “What Is an Author?” en *Screen*, 20 (1), pp. 13-34.
- (1986 [1975]): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
 - (2006 [1976]): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan (2000): *El sexo en el cine y el cine en el sexo*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (2002 [1895]): *La histeria*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008 [1905]): *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA, Cecilia (2007) : “El cine con mirada femenina” en *Crítica*, nº 943, marzo, pp. 65-69.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.
- GARCÍA DE LUCAS, Virginia y WEINRICHTER, Antonio (2007): “Cosas que hacer o lamentar no haber hecho entre Barcelona y América del Norte cuando se está enamorado” en NAVARRO, Isabel (ed.) *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 12-25.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco (1998a): “Realidad Virtual y mundos posibles” en DE PABLOS PONS, Juan y JIMÉNEZ SEGURA, J. (eds.) *Nuevas Tecnologías, Comunicación Audiovisual y Educación*. Barcelona: Cedecs Editoriales, pp. 273-292.

- (1998b): “Nuevas tecnologías y narrativa audiovisual: pragmática narrativa” en PEÑA TIMÓN, Vicente (coord.) *Comunicación audiovisual y nuevas tecnologías*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, pp. 195-210.
 - (2000): “Calabuch, en busca de la felicidad” en GARCÍA JIMÉNEZ, Jesus (ed.) *La poética de Berlanga*. Madrid: Tarvos, pp. 119-142.
 - (coord.) (2006a): *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y radiofónica*. Madrid: Laberinto.
 - (2006b): “Introducción a la narrativa audiovisual” en GARCÍA GARCÍA, Francisco (coord.) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y radiofónica*. Madrid: Laberinto, pp. 7-12.
 - (2006c): “Los tiempos en la narración audiovisual” en GARCÍA GARCÍA, Francisco (coord.) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y radiofónica*. Madrid: Laberinto, pp. 109-120.
 - (2011): “Ética y narración audiovisual” en GARCÍA GARCÍA, Francisco y RAJAS, Mario (coords.) *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14, pp. 13-34.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco y RAJAS, Mario (coords.) (2011a): *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14.
- (2011b): “El relato: una aproximación interdisciplinar” en GARCÍA GARCÍA, Francisco y RAJAS, Mario (coords.) *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14, pp. 9-12.
 - (coords.) (2011c): *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Madrid: Icono 14.
 - (coords.) (2011d): *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. Madrid: Icono 14.
- GENETTE, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GLEDHILL, Christine (1987): “The Melodramatic Field: An Investigation” en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the*

- Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 4-39.
- (1989): "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 6-21.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2010): "Visibilidad variable en el documental: los límites del ocularcentrismo en *Invisibles*" en *Bulletin of Hispanic Studies* 87.2, pp. 241-257.
- GUARINOS, Virginia (2006): "La enunciación audiovisual" en GARCÍA, GARCÍA, Francisco (coord.) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y radiofónica*. Madrid: Laberinto, pp. 13-26.
- GUBERN, Roman (2008): "¿Hay motivo! (2004): un macrotexto de cine militante en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub. (dir.) en *Foro Hispánico*, nº 32, monográfico dedicado a *Miradas sobre pasado y presente del cine español (1990-2005)*. Amsterdam y New York: Rodopi, pp. 213-217.
- GUBERN, Roman; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2005): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HANSEN, Miriam (2000): "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp.226-252.
- HARAWAY, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HARVEY, Sylvia (1989): "Woman's Place: the Absent Family of Film Noir" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 22-34.
- HASKELL, Molly (1975): *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. London: New English Library.
- HEATH, Stephen (2001 [1973]): "Comment of 'The Idea of Authorship'" en CAUGHIE, John (ed.) *Theories of Authorship*. Nueva York: Routledge, pp. 214-224.

- HEREDERO, Carlos F. (1997): *Espejo de miradas. Entrevista con directores del cine español de los años 90*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, Caja de Asturias, Fundación Autor y Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- (1998): “La mitad del cielo” en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 9-12.
 - (1999): *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.
- HEREDERO, Carlos F y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2011): “Revelando los cuerpos que importan en *La vida secreta de las palabras*” en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 56-70.
- (2012) “Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet” en ZURIAN, Francisco A. (coord.) *Secuencias. Revista de Historia del cine*. Monográfico sobre *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual*, 2º semestre, pp. 54-72.
- HOLMLUND, Chris (2005): “Postfeminism from A to G” en *Cinema Journal* 44, nº 2, winter, pp. 116-121.
- ITUARTE PÉREZ, Leire (2012): “Melodrama y ‘Cine de mujeres’ español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*” en *Zer* 17-32, pp. 141-156.
- JOHNSTON, Claire (1980): “The Subject of Feminist Film Theory/Practice” en *Screen*, nº 21 (2), pp. 27-34.
- (2000): “Women’s Cinema as Counter-Cinema” en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 22-33.
- JONES, Amelia (1991): “‘She Was Bad News’: Male Paranoia and the Contemporary New Woman” en *Camera Obscura*, vol. 9, nº 1-2 25-26, pp. 296-320.

- KAPLAN, E. Ann (1987): "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40" en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 113-137.
- (1989): "The Place of Women in Fritz Lang's *The Blue Gardenia*" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 83-90.
 - (1992): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres & Nueva York: Routledge.
 - (1995) "La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinemática psicoanalítica" en COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, pp. 85-108.
 - (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer.
 - (2000a): "Introduction" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-16.
 - (2000b): "The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 466-478.
 - (2004): "Global Feminism and the State of Feminist Film Theory" en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*. vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1236-1248.
- KINCAID, Nancy (1997): "Pretending the Bed Is a Raft" en Kincaid, Nancy *Pretending the Bed Is a Raft*. North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, pp. 189-241.
- KINDER, Marsha (1993): *Blood cinema: Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California.
- KRISTEVA, Julia (2004): *Poderes de la perversión*. Siglo XXI: Buenos Aires y México D. F.
- KRUTNIK, Frank (1997): *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. London and New York: Routledge.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

- (2004): "The State of Film and Media Feminism" en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*. vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1221-1228.
- LAPLACE, Maria (1987): "Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in *Now, Voyager*" en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 138-166.
- LEVINE, Elana (2009): "Feminist Media Studies in a Postfeminist Age" en *Cinema Journal*, 48, nº 4, summer, pp. 137-143 (Review).
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Sofía (2011): "La mujer en el cine de Isabel Coixet" en CABALLERO WANGÜEMERT, María (ed.) *Mujeres de cine. 360º alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 85-105.
- MAINON, Dominique (2007): "A New Kind of Girl for a New Kind of World" en SILVER, Alain y URSINI, James (eds.) *Gangster Film Reader*. New Jersey: Limelight Editions, pp. 277-290.
- MALDONADO RODRIGUERA, Rebeca (2008): "Transformaciones lingüísticas como transformaciones ontológicas o El camino secreto de las palabras" en *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 6, sin página. Disponible online en:
<http://www.observacionesfilosoficas.net/transformacioneslinguisticas.htm>
- MARKS, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis y Londres : University of Minnesota Press.
- MARTÍN, Annabel (2011): "Los silencios y el lenguaje de la memoria moral: *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet" en CORNEJO PARRIEGO, Rosalía y VILLAMANDOS FERREIRA, Alberto (coord.) *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 278-294.
- MARTÍN-MARQUEZ, Susan (1999): *Feminist Discourse and Spanish Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

- MAURER QUEIPO, Isabel (2007): “Isabel Coixet y su vida sin mí” en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, pp. 249-266.
- MCHUGH, Kathleen y SOBCHACK, Vivian (2004): “Introduction. Recent Approaches to Film Feminism” en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*. vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1205-1207.
- MCLAUGHLIN, Lisa y CARTER, Cynthia (2006): “Editor’s Introduction. Post-Feminism” en *Feminist Media Studies*, vol. 6, nº 2, pp. 125-127.
- MCLEAN, Adrienne L. (2009): “Paying Attention: Feminist Film Studies in the Twenty-First Century” en *Cinema Journal*, 48, nº 4, summer, pp. 144-151 (Review).
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2012): “Crisis económica y discurso reaccionario. El papel del periodismo ante la equidad de género” en *Actas del III Congreso de la AE-IC* en Tarragona, pp. 1-21. Disponible en línea en http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/305.pdf
- MERCER, John y SHINGLER, Martin (2004): *Melodrama. Genry, Style, Sensibility*. London & New York: Shortcuts. Wallflower.
- MIZEJEWSKI, Linda (2005): “Dressed to Kill: Postfeminist Noir” en *Cinema Journal*, 44, nº 2, winter, pp. 121-127.
- MODLESKI, Tania (1987): “Time and Desire in the Woman’s Film” en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: British Film Institute, pp. 325-338.
- (1989): “Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body” en *October*, 49, pp. 3-24.
- MONTERDE, José Enrique (1998): “El largo camino hacia la dirección” en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 15-24.

- (2006) “Cuando el destino nos alcance. contextos del último cine español” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 53-61.
- (2007): “Miradas hacia el cine español contemporáneo” en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert., pp. 29-37.
- MORA CARVAJAL, Encarnación (2009): “Del silencio al ruido. De la cárcel al mundo. (En torno a *La Vida Secreta de las Palabras* de Isabel Coixet)” en *Clínica e Investigación Relacional. Revista electrónica de psicoterapia*, nº 3 (2), pp. 432-443.
- MORALES, Ángela (2010): “La crisis de identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas: *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet” en *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, nº 16, pp. 473-514.
- MORANT, Isabel (2011): “Edición y recepción de libros feministas en España” en *Mora (Buenos Aires)*, vol. 17, nº 1, sin página. Disponible en línea en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100004&lng=es&nrm=iso
- MULVEY, Laura (1987): “Notes on Sirk and Melodrama” en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 75-79.
- (1988): “Placer visual y cine narrativo”. Documento de trabajo. Valencia: Eutopías 2ª época.
- (1995): “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad” en COLAIZZI, Giulia (ed.) *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia : Episteme, pp. 65-83.
- (2009): *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- NANTES NUNES, Flávio Adriano y ROSSI LOPES, Luciana (2010): “As vísceras do discurso em *A vida secreta das palavras*” en *Rascunhos Culturais*, vol. 1, nº 1, pp. 73-82.

- NAVARRO, Isabel (2007): “Los teléfonos dicen lo que los personajes callan” en NAVARRO, Isabel (ed.) *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. pp. 26-39.
- NEALE, Steve (1990): “Questions of genre” en *Screen*, 31 (1), spring, pp. 45-66.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1987): “Minnelli and Melodrama” en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: British Film Institute, pp. 70-74.
- NUÑEZ DOMINGUEZ, Trinidad (2010): “Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza” en *Pixel-bit : Revista de medios y educación*, nº 37, pp 121-133.
- NÚÑEZ MÉNDEZ, Eva (2011): “El lenguaje como catarsis existencial en *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet” en *Notandum*, nº 26, mai-ago, pp. 51-60.
- PALACIO, Manuel (2002) “Elogio posmoderno de las coproducciones”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, sin página. Disponible en línea en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elocio-posmoderno-de-las-coproducciones--0/html/ff9d642a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_
- PARÍS, Inés (2011): “La situación de las mujeres españolas en el mundo del cine” en Gautier, Andrea (coord.) *Mujeres y cultura. Políticas de igualdad*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, pp. 41-48.
- PAVÉS, Gonzalo M. (2003): *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores.
- PEÑA ACUÑA, Beatriz y CONESA NIETO, Antonio Miguel (2009): “Cine español: *Elegy* de Isabel Coixet” en *Vivat Academia*. nº 105, mayo, pp. 1-28. Disponible en línea en: <http://www.ucm.es/info/vivataca/antiores/n105/DATOSS105.htm>
- PEÑA JIMENEZ, Palma (2011): “El spot electoral negativo” en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 66, pp. 399-425.

- PEREIRA DOMÍNGUEZ, Carmen y SOLÉ BLANCH, Jordi (2012): “‘Cartas a Nora’. A propósito de las mayorías invisibles” en *Aularia. Revista digital de comunicación*, nº 1 (2), pp. 225-230.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo (2008): *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Madrid: Egales.
- PEREZ RUBIO, Pablo (2006): “Cuarenta años no es nada. Del nuevo cine español al último cine español” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 83-92.
- PLACE, Janey (1989): “Women in Film Noir” en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, pp. 35-54.
- POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (2007): “Introducción” en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 15-25.
- POLLEY, Sarah (2008): “Prólogo. Isabel, su vida en sus películas” en CERRATO, Rafael *Isabel Coixet*. Madrid: Ediciones JC, pp. 9-11.
- PRÓSPER RIBES, Josep (2004): *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial de la UPV.
- QUINTANA, Ángel (2001): “El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa” en *Archivos de la Filmoteca*; nº 39, octubre, pp. 8-25.
- (2008): “Fernando León de Aranoa: Princesas (2005) y el realismo tímido en el cine español” en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub. (dir.) en *Foro Hispánico*, nº 32, monográfico dedicado a Miradas sobre pasado y presente del cine español (1990-2005). Amsterdam y New York: Rodopi, pp. 251-263.
- RIAMBAU, Esteve (2005): “El periodo “socialista” (1982-1995)” en GUBERN, Roman; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 399-454.

- RICH, Adrienne (1995 [1976]): *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- RIGAL, Margarita (1998): “Estructura de puesta en abismo” en *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar A. Poe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 129-139. (Tesis doctoral).
- RITZER, George (2002): *Teoría sociológica moderna*. Madrid: McGraw-Hill-Interamérica de España.
- ROBERTSON, Roland (1995): “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” en FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott y ROBERTSON, Roland (eds.) *Global Modernities*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, pp. 25-44.
- RODOWICK, David N. (1987): “Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s” en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 268-280.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2006): “Introducción” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 19-21.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (2006): “Le cinéma d’Isabel Coixet: de la conception à la création” en ÉTIENVRE, François (éd.) *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIIIe —XXe siècle)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 269-278.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2006): “Cruzando fronteras” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 73-80.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y FERNÁNDEZ-HOYA, Gema (2008): “La definitiva renovación generacional (1990-2005)” en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub (dir.) en *Foro Hispánico*,

- nº 32, monográfico dedicado a *Miradas sobre pasado y presente del cine español (1990-2005)*. Amsterdam y New York: Rodopi, pp. 23-35.
- ROTHWELL, Jennie (2011): “Modernising Melodrama: From Douglas Sirk to Isabel Coixet” en *Journal of Catalan Studies*, pp. 272-291.
- SÁNCHEZ-CONEJERO Cristina (2009): “Spaniwood? English Language Spanish Films since the 1990s.” en *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, 33, nº 2, summer, pp. 336-354.
- SANTAMARINA, Antonio (1998): “Desde otro enfoque y con otra mirada” en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 25-36.
- SANZ, Marta (2006): “Fin de siglo y nuevo siglo. La generación de los noventa” en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 101-112.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1981 [1945]): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SEGUIN, Jean Claude (2003): *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial.
- (2007): “El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión” en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert., pp. 55-69.
- SELF, Robert (1985): “Robert Altman and the Theory of Authorship” en *Cinema Journal*, 25:1, fall, pp. 3-11.
- SELVA MASSOLIVER, Marta (1998): “Del sueño al insomnio” en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La mitad del cielo Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 37-45.

- (2007): "Los límites de lo visible" en NAVARRO, Isabel (ed.) *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 40-47.
- SHERWIN, Miranda (2008): "Deconstructing the Male Gaze: Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Fatale in Fatal Attraction, Body of Evidence, and Basic Instinct" en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 35, nº 4, pp. 174-182.
- SILVERMAN, Kaja (1984): "Dis-Embodying the Female Voice" en DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia y WILLIAMS, Linda (eds.) *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Ángeles: The American Film Institute, pp. 131-149.
- (1992): "Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image" en SILVERMAN, Kaja *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London, Routledge, pp. 125-156.
- SIMSOLO, Noël (2007): *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.
- SLOBODIAN, Jennifer (2012): "Analyzing the Woman *Auteur*. The Female/Feminist Gaze of Isabel Coixet and Lucrecia Martel" en *The Comparatist*, nº 36, pp. 160-177.
- SMITH, Paul Julian (2013): "Transnational co-productions and female filmmakers: the cases of Lucrecia Martel and Isabel Coixet" en NAIR, Parvati y GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián Daniel (eds.) *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, pp. 12-24.
- SPIGEL, Lynn (2004): "Theorizing the Bachelorette: 'Waves' of Feminist Media Studies" en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*, vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1209-1221.
- STACEY, Jackie (2000): "Desperately Seeking Difference" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 450-465.
- STAM, Robert (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós Ibérica.
- STAIGER, Janet (2004): "Authorship Studies and Gus Van Sant" en *Film Criticism*, nº 29, 1, fall, pp. 1-22.
- STUDLAR, Gaylyn (1989): "Midnight S/Excess: Cult Configurations of 'Femininity' and the Perverse" en *Journal of Popular Film and Television*, 17:1, spring, pp. 2-14.
- (2000): "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 203-225.
- TASKER, Yvonne y NEGRA, Diane (2005): "In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies" en *Cinema Journal* 44, nº 2, winter, pp. 107-110.
- TELLO DÍAZ, Lucía (2013): *Con 'C' de Coixet. Ética y compromiso en el cine de Isabel Coixet*. Barcelona: Proteus.
- TORREIRO, M. (2004): "Queremos tanto a Isabel" en COIXET, Isabel *La vida es un guión*. Barcelona: Quinteto. El Aleph Editores, pp. 7-11.
- TORRES, Rosario (2012): "Resistencia a la cosificación desde las representaciones heredadas. El caso del documental *La mujer, cosa de hombres*" en LEON, Daniele (coord.) *Cuestiones de género: de la igualdad y de la diferencia. Medios de comunicación, Publicidad y Género*. Revista del seminario interdisciplinar de Estudios de las Mujeres, Universidad de León, nº 7, pp. 327-336.
- TORTAJADA, Iolanda; ARAUNA, Núria; CAPDEVILA GÓMEZ, Arantxa y Cerdán Los Arcos, Josetxo (2011): "*Sin tetas no hay paraíso*. La representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la adaptación española de un serial colombiano" en PÉREZ GÓMEZ, Miguel Ángel (coord.) *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, pp. 567-583. Disponible en línea en <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/34.pdf>
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003): *Spanish National Cinema*. Routledge: London & New York.

- (2006): "Anyplace North America: On the Transnational Road with Isabel Coixet" en *Studies in Hispanic Cinemas* nº 3, pp. 47-64.
- (2007): "Journeys of El Deseo between the Nation and the Transnational in Spanish Cinema" en *Studies in Hispanic Cinema*, vol. 4, nº 3, pp. 151-163.
- (2008): "Auteurism and Commerce in Contemporary Spanish Cinema: directores mediáticos" en *Screen*, 49:3, autumn, pp. 259-276.

TUSKA, Jon (1984): *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. London & Westport (Connecticut): Greenwood Press.

VIDAL, Belén (2008): "Love, Loneliness and Laundromats: Affect and Artifice in the Melodramas of Isabel Coixet" en BECK, Jay y RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (eds.) *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 219-238.

VIDAL, Nuria (2006): "Cine comprometido en la España de Aznar" en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Alcine36. Festival de cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, pp. 177-186.

VILLAPLANA, Virginia (2009): "Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso" en *I/C. Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 6, pp. 463-482.

WEINRICHTER, Antonio (2005a): "Fundido a negro. La oscura fascinación del film noir" en PALACIOS, Jesús y WEINRICHTER, Antonio (eds.) *Gun Crazy. Serie Negra se escribe con B*. Madrid: T&B, pp. 67-99.

- (2005b): "Kiss Kiss Bang Bang: la femme noir" en PALACIOS, Jesús y WEINRICHTER, Antonio (eds.) *Gun Crazy. Serie Negra se escribe con B*. Madrid: T&B, pp. 321-331.

WILLIAMS, Linda (1984): "When the Woman Looks" en DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia y WILLIAMS, Linda (eds.) *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Ángeles: The American Film Institute, pp. 83-99.

- (2000): "Something Else besides a Mother" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press, pp 479-504.
 - (2004): "Why I Did Not Want to Write This Essay" en *Signs*. Número dedicado a *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*, vol. 30, nº 1, autumn, pp. 1264-1271.
 - (2009): "El acto sexual en el cine", en *Revista LaFuga*, dossier "Cine y Pornografía", sin página. Disponible en línea en <http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>
- ZECCHI, Barbara (2004): "Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas" en CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (eds.) *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona: Icaria, pp. 315-350.
- (2009): "Del 'cine de mujeres' a CIMA: ¿hacia un nuevo discurso filmico femenino?" en *Boletín Hispano Helvético*, nº 13-14, pp. 243-260.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- ZURIAN, Francisco A. (2011) (ed.): *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio.
- (2012a): "Presentación. Sexualidad y políticas de género en el audiovisual" en ZURIAN, Francisco A. (coord.) *Secuencias*. Revista de la Historia del cine. Número dedicado a Sexualidad y políticas de género en el audiovisual, nº 34, 2º semestre, pp. 7-10.
 - (2012b): "Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades" en ZURIAN, Francisco A. (coord.) *Secuencias*. Revista de la Historia del cine. Número dedicado a Sexualidad y políticas de género en el audiovisual, nº 34, 2º semestre, pp. 32-53.
- ZURIAN, Francisco A. y CABALLERO, Antonio A. (2013): "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *Gender Studies* y la estética audiovisual" en *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*

Beatriz Herrero Jiménez

celebrado en Segovia el 2 y 3 de mayo (AE-IC- UVA), pp. 475-487. Disponible en línea en <http://www.aeicsegovia.es/>

ANEXO. CONCLUSIONES: WOMAN'S FILM, AUTORÍA Y FEMINISMO

Una vez que hemos finalizado nuestro estudio sobre el Woman's Film de Isabel Coixet mediante el análisis de los cuatro largometrajes que, a fecha de cierre de esta investigación, están dentro de dicha etiqueta genérica, podemos afirmar que las subversiones que la cineasta opera sobre los códigos y convenciones de Woman's Film transforman los significados que el significante mujer habitualmente comunica, lo cual no sólo convierte a dicho significante en el denominado 'sujeto del feminismo' sino que además transfigura un género anclado en la ideología patriarcal en otro que forma parte del proyecto feminista: el Women's Cinema. En las siguientes páginas sustentaremos esta afirmación a través de los resultados que hemos obtenido del análisis de las identidades femeninas en *Cosas que nunca te dije* (1996), *Mi vida sin mí* (2003), *La vida secreta de las palabras* (2005) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009).

Nuestra hipótesis principal afirmaba que “Isabel Coixet opera en sus filmes una deconstrucción y/o subversión de los códigos y convenciones de género del Woman's Film que tiene como consecuencia la transformación de los significados tradicionalmente comunicados por el significante ‘mujer’.” Una vez que hemos

terminado nuestro análisis, consideramos que dicha hipótesis se confirma.

Para sostener dicha afirmación, procederemos ahora a sintetizar los escenarios narrativos más habituales del Woman's Film divididos en la medida de lo posible por los subgéneros en los que aparecen, lo cual no sólo nos va a servir para dar cuenta de nuestro primer objetivo en esta investigación —constatar la adscripción al Woman's Film como género cinematográfico de las cuatro películas que forman nuestro objeto de estudio— sino también para desarrollar el segundo —conocer la deconstrucción y la subversión que Isabel Coixet lleva a cabo de los códigos del Woman's Film y cómo afecta a la construcción y representación de la identidad femenina tanto en su individualidad como en sus relaciones con el otro. En cualquier caso, lo primero que hay que señalar es que ninguna de las películas de Coixet pertenecen de manera excluyente a uno de los cuatro subgéneros que vamos a desgranar —estos son: las películas del discurso médico, las historias de amor, la historia de amor con ascendentes del *film noir* y el melodrama maternal— lo cual subraya un cierto vínculo de la cineasta con la postmodernidad, la cual, como señalábamos en la presentación de nuestra investigación en el apartado 1.1.2. “Isabel Coixet: un caso transfronterizo”, rompe las barreras de los géneros cinematográficos para concebir pastiches genéricos. Por otra parte, debemos señalar que las convenciones del melodrama maternal y la historia *noir* de amor y del melodrama maternal sólo atraviesan dos películas, estas son *Mi vida sin mí* y *Mapa de los sonidos de Tokio*, respectivamente.

Para empezar nuestra síntesis nos concentramos ahora en las películas del discurso médico. Perteneciente a este subgénero se alza un escenario narrativo común a tres de las cuatro películas de Coixet: el examen [cf. epígrafe 4.1.2.1. “El silencio como resistencia: películas del discurso médico”], un instrumento que, ejercido por un médico —que representa la Ley—, como vimos señalaba Foucault (1986: 189), “combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de

la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar.” Sin embargo, si Isabel Coixet despliega esta convención lo hace desbaratando el vínculo médico-autoridad-conocimiento, para lo cual utiliza el recurso del silencio como resistencia. La directora no sólo desestabiliza la idea de autoridad/ley que habitualmente reside detrás de la figura del médico —convirtiéndola en una posición parcial y no una esencia— sino que el silencio de las mujeres ante el examen, alejado de cualquier vínculo con el imaginario y más cercano a la idea de Judith Butler (2009: 24) de “circunscribir un dominio de autonomía”, enmascara una citación subversiva que se produce mediante la apropiación del cuestionamiento que se da en el examen; así, las supuestas pacientes cuestionan al médico.

El cuerpo como significante de la enfermedad [cf. apartado 5.2. “Cuerpos traumatizados, cuerpos que importan”] es otra de las convenciones clásicas del subgénero del discurso médico que también permanecen como una constante en cada uno de los cuatro *Woman’s Film* de Isabel Coixet, si bien, sin embargo, la sintaxis que pone en juego al cuerpo enfermo lo dota de cualidades subversivas. La histeria, como disciplina para la normalización e institucionalización de los cuerpos; la conversión en ‘nuda vida’ como técnica de desfiguración del otro en un ser abyecto y el masoquismo como sexualización de los mecanismos de dominación son los tres tipos de patologías que Coixet pone en escena y desnaturaliza mediante su revelación como parte de los dispositivos del poder, entendido en su modalidad foucaultiana positiva. Además, se deconstruye la idea de la voz en *off* como mecanismo histérico y se señala, antes bien, en *La vida secreta de las palabras*, como formación melancólica impuesta a un sujeto al que se le niega la posibilidad de desarrollar el proceso del duelo, ya que, como afirma Butler (2006: 54), dentro del marco normativo en el que vivimos, las vidas que no merecen la pena no pueden ser lloradas [cf. epígrafe 4.2.1. “La voz en *off* femenina como posibilidad de supervivencia”].

La puesta en escena de la terapia del habla es otro de los escenarios típicos de las películas del discurso médico que en el *Woman's Film* de Isabel Coixet se desvincula de las connotaciones de agresividad y de forzamiento del relato del otro frecuentes del subgénero. Así, la narración de las tres protagonistas femeninas que sí acceden a dicha posición, las dos Anns y Hanna, se ejecuta desde la libertad y sin mediación de ningún interlocutor autoritario que dote de significado y legitime su relato, como es evidente en el epígrafe de “La narración como autoconstrucción”. Además, en la única de las tres películas en la que existe un destinatario presente en la narración, *La vida secreta de las palabras*, la terapia no se dispone exclusivamente bajo el régimen de la erotización —que ya vimos Freud vinculaba con la transferencia femenina (*sic* Kaplan: 1995: 95)— sino también con los matices de “afecto” y “respeto” que Freud entendía masculinos [cf. apartado 5.1.1.2. “Sexualidad en los filmes del discurso médico”. Esto supone no sólo el distanciamiento de la representación de la transferencia de las coordenadas de la diferencia sexual sino también que en la institucionalización de la heterosexualidad propia de las convenciones del subgénero, tanto en la relación médico-paciente como en la matrimonial, Coixet opera una subversión de los términos del sistema, alejándose así del binomio dominio/sumisión para acercarse a la idea de reciprocidad y reconocimiento de la vulnerabilidad del otro.

Pasando ahora a las historias de amor, hemos de señalar que es nota común que la sintaxis básica que las rigen trabaje a favor y en contra del deseo femenino. A favor en la medida en que es una de las premisas del subgénero y en contra porque siempre busca contenerlo. Para ello la narración configura una distancia entre el sujeto y el objeto de deseo que se elabora mediante escenarios de espera o a través de gestos melodramáticos como las cartas, ambos frecuentes también en los *Woman's Films* de Isabel Coixet. Sin embargo, el estado de expectación femenina sin resolución que los primeros escenarios proponen queda desarticulado en las películas de la cineasta catalana, ya que el acto de esperar aparece como un hecho

temporal, como una posición parcial y no feminizada sino universal —deconstruyendo así el dispositivo de la diferencia sexual— que, además, sirve para proponer las preguntas correctas que, como decía Coixet, ayudan a avanzar en la vida (Camí-Vela: 2005: 69). La espera, lejos de significar la pasividad, se configura como la antesala necesaria al movimiento, tal como vimos en el epígrafe 5.1.1.1. “El subgénero de las historias de amor”.

La carta, por su parte, habitual significante patético de la imposibilidad de alcanzar el objeto de deseo, se moderniza en el Woman’s Film de Isabel Coixet y se convierte en un significante tecnológico, como son las cintas de audio y vídeo que graban las dos Anns de *Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*. Estas cartas no sólo subvierten la idea de que la narración femenina en este género cinematográfico se produce, como advertía Tania Modleski (1987: 330), como erupciones de la memoria involuntaria, sino que su significado se vincula a la reproducción cultural y consciente de las identidades femeninas y así al proceso que autoconocimiento que las dos Anns llevan a cabo mediante el ‘dar cuenta de sí mismas’, tal como lo denominamos en el epígrafe “Dar cuenta de uno mismo: escenas de interpelación” del cuarto capítulo.

También en los escenarios de clausura de la historia de amor Isabel Coixet pone en juego una subversión de sus convenciones, según vimos en el epígrafe de “La inconclusividad de la heterosexualidad” del quinto capítulo. Habitual es en este género la elección entre dos hombres por parte de la mujer, normalmente del más casadero, lo cual reinstaura la sexualidad femenina en un ámbito seguro eliminando la amenaza que para el patriarcado supone cualquier deseo dúplice, reafirma la unidad familiar y la reproducción social, y coloca a la mujer en una posición de ‘final de camino’ que comunica una sensación de estancamiento. En los Woman’s Films de Isabel Coixet en los que una mujer se relaciona con dos hombres —*Cosas que nunca te dije* y *Mi vida sin mí*— no existe tal elección,

el deseo contradictorio no es resuelto, y los finales abiertos eliminan dicha sensación de no-progreso.

Las relaciones amorosas desplegadas en *Cosas que nunca te dije*, *Mi vida sin mí* y *Mapa de los sonidos de Tokio* no parecen imitar el lazo matrimonial como habitualmente sucede en las historias de amor, sino que se configuran como relaciones sexuales sin compromiso o en forma de adulterio, como en el caso de *Mi vida sin mí*, una transgresión que, sin embargo, no es sometida a castigo por la narrativa. Si bien en *La vida secreta de las palabras* esta relación sí desemboca en el matrimonio y en la formación de la familia, la verdadera escena de clausura —que presenta a Hanna sola— desintegra cualquier matiz de estancamiento; el matrimonio no resuelve la nube de indeterminaciones, parafraseando a Laura Mulvey (1987: 76), que la película ha levantado. Tampoco el matrimonio de David en el final de *Mapa de los sonidos de Tokio* parece reubicar sin ambigüedades la formación familiar como culmen de los deseos individuales. Si bien habitualmente el Woman's Film busca relocalizar el deseo femenino en una posición de sometimiento al hombre, Isabel Coixet se distancia de dicha convención proponiendo una dinámica basada en la reciprocidad, tal como es visible en el dispositivo de la mirada —ya que, en el cine, ver es desear (Williams: 1984: 83)— que construye para sus personajes, tal como vimos en el epígrafe sobre heterosexualidad en “El subgénero de las historias de amor” del capítulo quinto.

Aún dentro del subgénero de la historia de amor pero centrándonos ahora en el ciclo influido por el *film noir*, que configura uno de los ejes genéricos de *Mapa de los sonidos de Tokio*, son varias las convenciones que Isabel Coixet despliega para, así, subvertirlas desde dentro. La primera de ellas es la narración elaborada en forma de investigación en la que la mujer supone el enigma fundamental que hay que resolver. En *Mapa de los sonidos de Tokio* dicha investigación sí se ejecuta por un ingeniero de sonidos aunque finalmente éste no podrá acceder al conocimiento de la identidad de

Ryu, pues ella misma pone los límites y se resiste a su acción inquisitiva. A la pregunta sobre la identidad de Ryu, el ingeniero nunca podrá dar una respuesta.

También es una convención habitual del *noir* la puesta en escena de la mascarada de la feminidad, que se alinea con la *femme fatale* y, por tanto, con la encarnación del mal (Doane: 2000: 427). La mujer fatal, según los códigos genéricos, aparecería no sólo como una figura que se opone al hombre, sino como el tropo por excelencia del conflicto entre el parecer y el ser, así como de la inestabilidad. Efectivamente, Isabel Coixet despliega en su filme la mascarada de la feminidad pero sólo para convertirla en una suerte de parodia de la convención, pues si bien narrativiza, como vimos en el epígrafe de “La sexualidad negra de la *femme fatale*”, el máximo representante del mito de la perversidad femenina, la mujer que mata con su sexualidad (Studlar: 1989: 11), éste es subvertido con un único gesto: la caricia que Ryu le ofrece a David en un momento de total vulnerabilidad [cf. apartado 5.1.1.3. “La sexualidad negra de la *femme fatale*”].

Los significados que Coixet vincula a la sexualidad de Ryu nada tienen que ver con el peligro o la amenaza femenina propia del movimiento negro, algo que la cineasta no sólo comunica mediante la puesta en escena de los actos sexuales —en forma de lo que Linda Williams denominó como “pornotopía femenina” (*sic* Freixas y Bassa: 2000: 40)—sino a través de la visión del cuerpo desnudo de Ryu que, tal como afirma Agamben (2011: 114), no significa nada. Esta deconstrucción del significado de la feminidad como riesgo sirve, además, para la deconstrucción del vínculo de la *femme fatale* con la figura que metaforiza el conflicto entre parecer y ser, así como el tropo de la inestabilidad, una inestabilidad que, tal como vimos [cf. apartado 5.1.1.3. “La sexualidad negra de la *femme fatale*”], en el filme de Coixet no se sostenía sobre el dispositivo de la diferencia sexual, sino que, en cambio, constituía la base común del sistema identitario masculino y femenino.

En *Mapa de los sonidos de Tokio* se subvierte, además, otra de las convenciones del *noir*, según la cual la escena de presentación de la *femme fatale* enfatizaría fundamentalmente su sexualidad (Gledhill: 1989: 19) y se tomaría desde el punto de vista del hombre. En el filme de Coixet, la presentación de Ryu aparece enmascarada en su forma clásica al ser narrada junto a la voz del ingeniero que habla del día que él la conoció. Sin embargo la imagen de la protagonista se toma desde la mirada de la cámara de Coixet, que en su movimiento y reencuadre señala a la autora y no al protagonista masculino como sujeto de la visión, niega el fetichismo y pone el énfasis en el trabajo que Ryu desempeña en el mercado de pescado. La cámara de Coixet desestetiza, así, el cuerpo de Ryu subvirtiendo la mirada y los significados habituales de dicha escena.

Por último pasamos ahora a los códigos del melodrama maternal, un subgénero en el que se despliega habitualmente el patrón de la madre heroica, en el que una mujer se sacrifica por el bien de su familia. Precisamente éste es el modelo del que parece partir Coixet para construir a la protagonista de *Mi vida sin mí*, sin embargo, como vimos en el apartado de “El sacrificio como mascarada” del cuarto capítulo, el sacrificio que Ann desarrolla es sólo una mascarada, un disfraz que oculta el acceso a su posición de sujeto —entre otras cosas, de su deseo. No es éste el único de los modelos de madre que la cineasta catalana subvierte, pues tanto el patrón de la madre buena como el de la madre fálica son cuestionados como modelos hegemónicos de representación mediante la estructura de *mise en abyme* [cf. apartado 5.1.2.1. “La *mise en abyme* de la representación maternal”].

Si bien *Mi vida sin mí* se desarrolla con la premisa de la amenaza de separación entre la madre y sus hijas que es habitual del melodrama maternal, este hecho no supone el anclaje del significante ‘madre’ a los habituales significados de renuncia y pasividad. Para empezar, se presenta la maternidad en su acepción no-simbólica, es decir, en la que el deseo por el hijo no equivale al deseo por el padre,

de manera que se recoloca la maternidad dentro del campo de deseos posibles de las mujeres y como parte de su proceso de autorrealización y no, así, la función ‘natural’ que comunica habitualmente el melodrama maternal.

El distanciamiento del significante de la mujer que es madre de los significados de renuncia, no termina en la cuestión maternal, sino que se amplía hasta la cuestión de la sexualidad. Si bien en el Woman’s Film la oposición era la dinámica sobre la que pivotaban la madre y la mujer sexual, en *Mi vida sin mí* Coixet despliega los deseos de Ann en forma de posiciones parciales, sin necesidad de escoger uno u otro, subvirtiendo así la sintaxis habitual del subgénero. Es más, la contradicción y la parcialidad será la manera en que se desplieguen los deseos de Ann en lo referente a la sexualidad, que buscará desear pero también ser deseada, mirar y ser mirada —algo a lo que ya hicimos referencia cuando hablamos del subgénero de la historia de amor, profundamente enraizado también en *Mi vida sin mí*.

Por último, la directora pone en imágenes otro de las convenciones habituales del melodrama maternal, el escenario de rechazo de la hija hacia la madre. Éste es el punto de origen en el que encontramos a Ann, cuyo programa narrativo la llevará, finalmente, a comprender a su madre como víctima del sistema y no como victimaria, un proceso que, vimos [cf. epígrafe 5.2.1.2. “La maternidad como posición parcial de la identidad femenina”], desarrolló también el propio movimiento feminista.

Son muchos, por tanto, los escenarios narrativos, códigos y convenciones del Woman’s Film que Isabel Coixet despliega en sus cuatro películas, lo cual, sin duda, nos permite corroborar la adscripción de dichos largometrajes al género del Woman’s Film, el primero de nuestros objetivos de investigación. Sin embargo, dichos escenarios, códigos y convenciones no son puestos en escena en base a una afiliación ideológica y de transmisión mimética de sus

significados, sino, en la mayoría de los casos, para ser deconstruidos y dichos significados subvertidos. Si bien en el Woman's Film la identidad femenina —en singular— se construía e interpelaba a las espectadoras sobre los significados de pasividad, resignación y sumisión, el trabajo de la narrativa, la puesta en escena y la poética de Isabel Coixet opera desde dentro de los códigos convencionales para desplazar sus términos, para comunicar significados que se alejan de cualquier idea esencial, natural o inmutable sobre la mujer. Estos significados no pretenden estabilizar sus identidades en beneficio del *statu quo* patriarcal, sino más bien proceder a su liberación, dinamizarlas, mostrarlas en progreso, en movimiento, lejos de cualquier univocidad y cerca de la contradicción, próximas, así, a las diferencias que existen entre las mujeres y dentro de la mujer. Si bien esto nos permite conocer la deconstrucción y la subversión de los códigos que lleva a cabo Coixet y sus consecuencias sobre la identidad femenina y sus relaciones con el otro —el segundo de nuestros objetivos de investigación—, profundizar en el corpus teórico de la cineasta —el tercero de los objetivos— y revalorizar el Woman's Film como espacio discursivo abierto a posibilidades de renovación estética, narrativa e ideológica, deconstruyendo así la deslegitimación que este género habitualmente sufre —el quinto de nuestros objetivos—, inevitablemente también nos desplaza hacia las dos hipótesis secundarias que tenemos en esta investigación.

Nuestra primera hipótesis secundaria afirma que “Isabel Coixet se erige como una autora capaz de sobreponerse a las exigencias ideológicas de las convenciones del Woman's Film sin importar los vínculos diferencialmente arraigados que mantienen con el patriarcado los diferentes géneros que lo configuran.” Tal como advertía Doane (1987a: 284), el Woman's Film está conformado por varios géneros cinematográficos, como el melodrama, el *noir* y el gótico o género de terror,⁴²⁷ que presentan vínculos diferencialmente anclados a la ideología patriarcal —si bien en los cuatro filmes

⁴²⁷ No confundir con los distintos subgéneros en los que se divide el propio Woman's Film.

estudiados en esta Tesis Doctoral, sólo las convenciones del melodrama y del *noir* aparecen representadas. A la luz de los resultados que hemos obtenido en esta investigación, esta hipótesis no puede ser completamente confirmada.

Para explicar la refutación parcial de la hipótesis resulta revelador señalar que, de las cuatro películas analizadas, es *Mapa de los sonidos de Tokio* la que cuenta con menos subversiones tanto de los códigos como de los significados que comunica. Para empezar, y no es cuestión baladí, es el único de todos los filmes en los que la mujer permanece privada de acceso a la narración, algo que vimos es habitual en el *film noir*. No se trata sólo de que no acceda a la enunciación del relato —pues ya vimos que ésta le pertenece al ingeniero de sonidos, la instancia masculina inquisitiva—, sino que, al contrario de lo que sucede con Ann en *Cosas que nunca te dije* —que tampoco articula la voz en *off*—, es la única de las protagonistas de Coixet que no da cuenta de sí misma. Si bien hemos visto que esta película le niega la coherencia y la autoridad al narrador masculino, tal como analizamos en el epígrafe de “La desarticulación de la autoridad de la voz en *off* masculina” del capítulo cuatro, Ryu no accede al duelo ni al autoexamen, la práctica de externalización o divulgación de sí (Butler: 2009: 155) y, por tanto, tampoco accede a su re/producción cultural.

Si esto es remarcable, también lo es la incapacidad que parece proyectar Coixet para configurar un final distinto a su protagonista femenina. Si bien la muerte de Ryu no se produce como consecuencia de la sexualidad desbordante, ni se subraya el sadismo de la narración —más bien al contrario— no se puede negar que Isabel Coixet se pliega a las normas del género al construir la muerte como el único lugar de redención para la mujer caída, el desenlace habitual que el *noir* construye para la *femme fatale*. Los significados que esta muerte transmite no pueden ser otros que los de resignación y sumisión, lo cual, sin embargo, no deshabilita la capacidad de la directora para, en otras dimensiones de su identidad, sí haber desarticulado las

convenciones de la mujer fatal. Por otra parte, el final que reintegra a David en la familia, como vimos [cf. apartado 5.1.1.4. “La inconclusividad de la heterosexualidad: finales abiertos”], no es tanto contradictorio como ambiguo, lo cual nos aleja de la sintaxis habitual que opera en el resto de las películas de Coixet.

Las dos convenciones que Isabel Coixet no logra deconstruir remiten de manera directa hacia las expectativas genéricas que el universo *noir* impone más duramente —que el melodrama— a sus personajes femeninos, lo cual parece señalar hacia la idea de que el poder del estatuto autoral de la directora no desactiva por completo las imposiciones de significado del cine negro, un género tradicionalmente masculino y que, al contrario que el melodrama —en el que la nube de determinaciones irreconciliables impiden una resolución nítida (Mulvey: 1987: 76)—, alcanza con mayor frecuencia la restauración unívoca del *statu quo* patriarcal en el que el hombre mantiene una posición de autoridad y la mujer una de sumisión.

Parece así que, si bien es innegable en Isabel Coixet un estatuto de autoría, pues su cine, tal como lo entendía en sus orígenes la teoría del autor, es el “testimonio de una personalidad” (Casetti: 2005: 97), dicha personalidad se encuentra sometida a una serie de condicionamientos. Si algunos condicionamientos nada tienen que ver con los géneros cinematográficos que la directora pone en funcionamiento —como vimos sucedía con la autocensura por razones sociales que la directora empleó con la escena de *Mi vida sin mí* en la que Ann practicaba sexo con un desconocido al que no volvía a ver después—, los vínculos diferenciales de dichos géneros cinematográficos que componen el Woman’s Film sí suponen la principal restricción discursiva y cultural que, en su negociación, la agencia de Coixet no es capaz de superar por completo. Podemos concluir, por tanto, que, finalmente, Coixet no puede sobreponerse absolutamente a las exigencias ideológicas del Woman’s Film cuando

éste se encuentra impregnado de las convenciones del *noir* —un género tradicionalmente menos aperturista que el melodrama.

Si la primera de nuestras hipótesis secundarias no ha podido ser confirmada —aunque tampoco refutada por completo— más compacto es el resultado de la verificación de nuestra segunda hipótesis secundaria, que afirma que “la utilización de los códigos del Woman’s Film, la poética de la puesta en escena y la narrativa de los filmes estudiados de Isabel Coixet mantienen un profundo vínculo con los postulados del feminismo en el cine en general y con el concepto de Women’s Cinema en particular. Así, el sujeto mujer de Coixet podría alinearse con el ‘sujeto del feminismo’.”

Para confirmar que el cine de Isabel Coixet mantiene vínculos con los postulados del feminismo en cuestiones cinematográficas, dividiremos en dos partes nuestra argumentación. La primera versará sobre la alineación del Woman’s Film de la directora con el concepto de Women’s Cinema, mientras que la segunda se centrará en la relación del sujeto-mujer que Coixet construye con el denominado ‘sujeto del feminismo’.

Para empezar, no cabe duda de que es imprescindible recordar que lo que el concepto de Women’s Cinema propone es, siguiendo a Colaizzi (2007: 69-70),

la noción de un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica filmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen filmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, leerla, cuestionar su carácter aparentemente referencial, su función de mimesis de la realidad. Implica también un proyecto de des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino presentado constantemente en el cine clásico [...] como objeto de la mirada y del deseo: aislado,

expuesto, embellecido. [...] Este proyecto implica no la sexualización de la imagen o de la política, sino la politización de la sexualidad, leer el mundo como texto y constructo, y dar cuenta del deseo de las mujeres de contar sus propias historias, su compromiso para leerse e in/scribirse de otra forma en lo social y en la cultura.

A la luz de la investigación realizada en esta Tesis Doctoral, podemos afirmar que Isabel Coixet cuestiona los modelos hegemónicos de representación mediante la estructura de la *mise en abyme* presente tenuemente en *Cosas que nunca te dije* —cuando Ann califica la historia sobre la relación amorosa de su compañera de trabajo como ‘estúpida’, al estar configurada entorno al estancamiento y la insatisfacción, igual que sucede en el subgénero de las historias de amor— y de manera más contundente en *Mi vida sin mí* —un mecanismo mencionado anteriormente en este epígrafe. En este mismo largometraje, Coixet saca a la luz el paradigma masoquista que el género propone a su público mediante la representación del diálogo espectadorial de la Madre con un Woman’s Film, lo cual a su vez contribuye al cuestionamiento de la naturalidad e inocencia de la imagen fílmica.

Dicho cuestionamiento vuelve a ponerse de relieve en *Mi vida sin mí* a partir del montaje—que, en la escena de la lavandería, parece imitar el parpadeo de un ojo— así como mediante el personaje de Lee, quien en la misma lavandería esconde avergonzado una mirada que asume ilegítima y, por tanto, nada inocente. Esta idea se repite también en *Cosas que nunca te dije* en el diálogo sobre Marilyn Monroe que mantienen Ann y Don —analizado, igual que las escenas de *Mi vida sin mí*, en el epígrafe sobre la sexualidad en “El subgénero de las historias de amor” del capítulo quinto. Finalmente, tal puesta en entredicho se ejecuta mediante la articulación de la poética coixetiana que produce su propia cámara en mano, la cual, en su constante reencuadre y movimiento advierte de que nuestra visión se encuentra comprometida y mediada por la mirada de la cineasta.

No cabe duda de que el *Woman's Film* de Coixet implica también el mencionado proyecto de 'des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino', que no sólo la cineasta no presenta como el objeto embellecido para una mirada fetichista, sino que, además, en la inscripción de su propia mirada —la mirada de la cámara— como una mirada parcial, subjetiva y no totalizadora, así como mediante la transmisión sinestésica de las sensaciones táctiles y gustativas —configurando una suerte de visualidad háptica— construye un sistema de percepción cuya sintaxis no sólo se aleja de la idea de 'gaze' sino también de las connotaciones de dominación que la idea convencional de 'look' —en tanto permanece dentro de los esquemas del deseo— transmite. La mirada de Coixet libera, por tanto, el cuerpo femenino (y el masculino) de los esquemas de dominación/sumisión.

Por último, si algo es evidente, es que el cine de Isabel Coixet es el ejemplo nítido de una voz que busca contar sus propias historias, aunque se trate de una voz que, como ella misma advierte, "siempre estás buscando" (Camí-Vela: 2005: 68), y que, por tanto, se encuentra en progreso, como sus propias mujeres, quienes se in/scriben, así, de otra forma en lo social y en la cultura, la última de las características del *Women's Cinema*.

Esta idea, de una inscripción distinta de la subjetividad femenina que vimos era una de las conclusiones a las que llegábamos al confirmar nuestra hipótesis principal, tiene como base la concepción de que la identidad femenina en el cine de Coixet no existe como tal. No podremos hablar nunca de identidad, sino siempre de identidades, que nunca serán idénticas a sí mismas, fijas ni fijadas, estables ni estabilizadas, pues se encuentran siempre en proceso de formación, de mutación, alejadas de cualquier esencia supuestamente natural y superando la mayoría de las restricciones culturales. No se trata, por tanto, de ningún sujeto-mujer, sino de sujetos que son mujeres, pero en cuyas identidades, además del género, se entrelazan, como hemos visto a lo largo de esta investigación, otros ejes de poder, como la

clase social, la cultura, la raza o las circunstancias históricas de su país de nacimiento.

Tampoco las relaciones interpersonales que Coixet despliega se construyen sobre la base del binomio dominio/sumisión, unas relaciones en las que las posiciones siempre son parciales y, por tanto, contradictorias —aunque manteniendo como punto de referencia común la reciprocidad y el reconocimiento de la vulnerabilidad mutua, los dos estandartes finales de la ideología que transmite la directora. Afirmamos, por tanto, que Isabel Coixet da cuenta de las diferencias entre mujeres y dentro de la mujer y que, precisamente por ello, no sólo inscribe y ‘regenerifica’ su *Woman’s Film* como un *Women’s Cinema* sino que erige al sujeto femenino como el sujeto en progreso y contradictorio del feminismo (de Lauretis: 1989: 9-10).

Por todo ello no podemos sino confirmar el profundo vínculo que Isabel Coixet mantiene con el feminismo en su proyecto cinematográfico, aun cuando ella misma en sus palabras nunca se haya etiquetado como tal. Si bien la cineasta afirma que ha decidido hacer su trabajo en vez de librar una batalla dialéctica contra el machismo (Tello Díaz: 2013: 37), nosotros señalamos que en su misma producción laboral cinematográfica, en su subversión, reconstrucción y regenerificación de su *Woman’s Film*, se libra una batalla dialéctica, cultural y social contra la ideología patriarcal que, la mayor parte de la veces, gana Coixet —aunque a veces las restricciones culturales de los géneros cinematográficos o las sociales, como en el caso de la autocensura que ella misma aplicó en *Mi vida sin mí*, mermen su capacidad de imponer sus propios significados. La cineasta, por tanto, al inscribir las voces de sus protagonistas femeninas como discursos y sus cuerpos como enunciados, parece, igual que sus personajes femeninos, estar probando sus alas —tal como reza la camiseta de Ann, “try your wings”,⁴²⁸ en la primera escena de *Mi vida sin mí*— en un paso al frente que la acerca, si no la

⁴²⁸ Prueba tus alas.

identifica por completo, con el proyecto cultural y cinematográfico feminista.

Si, como afirma Doane (1987b: 183), “[t]he feminist demand of the cinema cannot be to return our gesture to us, nor to make them more adequate to the real (this type of mimesis is always a trap), but to allow for an active differentiation between gesture and ‘essence’, a play with the signs previously anchored by a set notion of sexual difference”,⁴²⁹ no puede dudarse de que Coixet cumple con estas exigencias. Porque la cineasta transforma un género que convencionalmente gira entorno a la crisis de la subjetividad femenina (Doane: 1987b: 4) para poner en crisis el propio concepto de identidad y de diferencia sexual, y, de esta forma, regenerifica un género que estaba dirigido a las mujeres para convertirlo en un punto de encuentro para hombres y mujeres, para quienes desestabiliza el sistema de dominio y sumisión porque, como ella misma afirma, “en el fondo, todos somos *outsiders*...” (Tello Díaz: 2013: 26).

Parece evidente, ya en este punto, que todos los objetivos de nuestra investigación han sido alcanzados, pues, además de los cuatro señalados tras la confirmación de la hipótesis principal, podemos añadir ahora, después de comprobar si las dos hipótesis secundarias se verificaban, el objetivo cuarto, según el cual nos proponíamos conocer si existían vínculos entre Isabel Coixet y el feminismo y en qué medida sus películas transmiten lo que las Teorías Fílmicas Feministas postulan como prácticas culturales positivas en la construcción de la igualdad efectiva de diversidades.

Por último, quisiéramos dedicarle unas palabras al sexto de nuestros objetivos, la reivindicación de las Teorías Fílmicas

⁴²⁹ La exigencia feminista al cine no puede consistir en devolvernos a nosotras nuestros gestos, ni hacerlos más adecuados a lo real (este tipo de mimesis es siempre una trampa), sino en tomar en consideración una diferenciación activa entre gesto y ‘esencia’, un juego con los signos previamente anclados por el conjunto de la noción de la diferencia sexual.

Feministas como marco teórico y metodológico de aproximación al cine en el análisis de género. Esta extensa investigación que hemos desarrollado sobre el *Woman's Film* de Isabel Coixet se sustenta, fundamentalmente, en unas Teorías que se encuentran en un punto de gran desconocimiento en el marco académico audiovisual español; sin embargo, la profundidad, amplitud y transversalidad del conocimiento que permiten desarrollar parece hablar por sí mismo, subrayando la efectividad, rigurosidad y complejidad del entramado. En cada una de las páginas que componen esta Tesis Doctoral hemos tratado de, mediante su utilización y la exhibición de sus posibilidades en materia de análisis y de generación de conocimiento, reivindicar unas Teorías que no deberían continuar en el olvido o, peor aún, en la ignorancia consciente.

Madrid, septiembre de 2013



UCM 2013